UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00313408 7

CARLOS R. ALVARÈS
Encadernador
Trab. simples e de luxo
Rua do Olivel, 282 — LISBOA
Tel. 67136

EVOLUÇÃO DO THEATRO

EDUARDO DE NORONHA

Evolução do Theatro

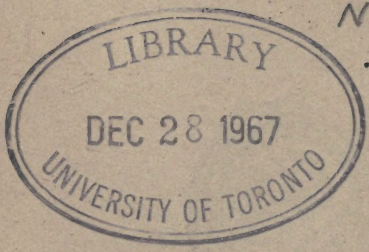
O drama através dos seculos

COMPILAÇÃO DE VARIOS ESTUDOS

LISBOA
LIVRARIA CLASSICA EDITORA
DE A. M. TEIXEIRA & C.TA
PRAÇA DOS RESTAURADORES, 20

1909

PN
2108
N67



Porto — Imp. Portugueza — Rua Formosa, 119

A

José Antonio Moniz

Em homenagem ao muito que conhece de theatro

Dedica

Eduardo de Noronha.

I

Composição do drama

Litteratura dramatica — Relação entre a arte dramatica e a arte de representar — Leis e doutrinas do drama — Assumpto, idéa e acção — Unidade da acção — Complemento da acção — Systema de delineamento baseado na lei do complemento — Prólogos e epílogos fóra da acção — Partes da acção — Introducção ou exposição — Inicio do movimento — Desenvolvimento — Gradação.

O termo drama provém de uma palavra grega que significa acção. O termo applica-se a composições que imitam a acção representada por personagens introduzidas nellas como se fossem reaes e como tomando parte nessa acção. As variedades do drama differem mais ou menos profundamente, segundo os assumptos imitados e os meios empregados na imitação. Mas estão sempre em harmonia com o *methodo* ou *maneira,* essencial na arte dramatica, isto é, *imitação que produza acção.*

O desejo de exprimir sentimentos e concepções é inseparavel da humanidade. O homem exprime os seus pensamentos e emoções por meio de gestos e da linguagem, ou pela combinação das duas coi-

sas. Cedo adquire essas expressões no convívio dos seus semelhantes,—e mais especialmente nas conjunturas alegres ou solennes—que variam e se methodisam com a dança e com o canto. Qualquer expressão, frequentemente combinada com outra, é imitação. Imitar, diz Aristóteles, é instinctivo no homem desde a sua infancia; e essa imitação impõe-se naturalmente a todos. Gesto e voz são meios de imitação communs a todos os seres humanos. Completá-la com trajes e ornamentações é, em geral, um anhelo das creanças e da infancia das nações. O delineamento dos caracteres, reaes ou ficticios, é o primeiro passo para o drama, mas é apenas um passo preliminar. Nem ha drama até que a imitação se amplie pela acção.

A acção, que o homem só figuradamente attribue aos membros da sua propria especie, ao Ente Supremo em cuja existencia acredita, implica uma operação da vontade e uma execução da sua energia, sem a qual não consegue realizar o seu fim. Esse processo vae desde a causa até o effeito. A acção deve apresentar-se ao nosso espirito como tendo a sua origem numa vontade humana ou sobrehumana. Toda a imitação da acção pela acção é no germen um drama. Nem todas as nações, porém, progrediram até este ponto.

Chegado aqui, resta ao drama revestir-se de uma fórma determinada pela litteratura, da qual se torna um ramo. Podemos então falar de litteratura dramatica, mas é limitado o numero de na-

ções que a possuem. Uma nação póde, todavia, ter drama sem litteratura dramatica; póde até continuar a possuir o primeiro depois de cessar de cultivar a ultima. Noutros termos, antes e depois do drama de uma nação ter assumido uma fórma litteraria, póde acontecer que um ou mais dos seus elementos adventicios—musica, dança, decoração—se colloquem em evidencia e assim causar eventualmente a formação de novas especies dramaticas ou fazer reviver as antiquadas. O drama, como ramo de litteratura, necessariamente inclue a linguagem nos seus meios de imitação; e os seus inicios são consequentemente, na historia da litteratura que conhecemos, precedidos desde a sua origem até final de outras fórmas de composição poetica, a lyrica e a épica, ou em qualquer caso por qualquer destas fórmas. É na combinação de ambas que o drama, na fórma litteraria, busca a sua origem, como se vê em todas as civilisações onde encontram guarida e que nós conhecemos um pouco mais profundamente.

A arte de representar é o indispensavel annexo da arte dramatica, ao passo que a colaboração das outras artes é meramente um accidente. Embora, na verdade, inseparaveis uma da outra, a arte dramatica e a arte de representar, nem sempre andam parallelas. O actor é apenas o temporario intérprete do dramaturgo, não obstante poder occasionalmente ser chamado a integrar algumas das funcções proprias do escriptor. Por este lado, o

dramaturgo póde, na pratica, mas não na theoria, dispensar a interpretação do actor. Apesar de se dar algumas vezes a designação de drama litterario a trabalhos que não apparecem no palco, é um erro. Para falar com propriedade só é drama quando representado.

O conjunto das leis e regras do drama deve ser enumerado com precisão, indicar não só os intuitos da arte mas ainda os meios pelos quaes se podem realizar. Mas nem as grandes auctoridades da theoria dramatica,—como Aristóteles ou Lessing,—nem os entusiastas defensores de methodos mais ou menos transitorios,—como Corneille ou Dryden,—exhauriram a exposição dos processos que o drama tem demonstrado, ou póde demonstrar, serem susceptiveis de emprego. A multidão de termos technicos e de fórmulas colhidas nunca interferiram seriamente na operação do poder creador, cuja inventiva actividade, a existencia de systemas admittidos tem frequentemente—como por exemplo os do drama grego ou hespanhol—servido para estimular. Por outras palavras, torna-se evidente que nenhuma theoria dramaturgica é capaz de valorizar qualquer obra dramatica quando a sua fórma não seja animada por uma força creadora.

A tarefa desta força creadora principia com o início do labor do dramaturgo. É, por consequencia, na *idéa* dramatica que existe o germen da acção da peça e não no assumpto que se póde con-

siderar uma especie de material morto. A historia do chefe escocês, tal como apparece na chronica, é o assumpto e não a acção do *Macbeth*. Converter um assumpto, seja qual fôr a sua qualidade ou origem, na acção ou fabulação de uma peça é a primeira tarefa, a qual, no seu progressivo desenvolvimento, constitue o exclusivo labor do dramaturgo; e embora a concepção se expanda ou modifique com a execução, a ultima depende sempre da primeira.

A variedade dos assumptos patenteados ao dramaturgo póde ser tão vasta como o universo. Póde ser limitada pelo uso, por costumes dominantes, por gostos e tendencias de uma nação ou de uma idade, pela somma de sympathias do auctor, por mil restrições de origem esthetica, moral e historica, ou póde ficar ainda virtualmente confinada, como succede nas mais remotas tragedias gregas, nos limites da lenda, ou, como nas comedias inglêsas da Restauração dentro das anályses sociaes de uma época particular. Mas, em todo o caso, a transformação de um assumpto em acção é egualmente indispensavel. Uma imperfeita transformação é, como nas velhas chronicas medievaes, um trabalho rustico, ou, como em noventa e nove de cem peças modernas, *fundadas em factos,* um incorrecto methodo de producção dramatica.

Ha então leis que determinem com propriedade a natureza de todas as acções, embora ellas possam variar quer nos assumptos quer na fórma?

Em primeiro logar, uma acção dramatica deve possuir unidade, e este requisito distingue-a immediatamente do assumpto que sugeriu a idéa. Os acontecimentos da vida real, os factos da historia, os incidentes das narrativas ficticias, são como as vagas de um ondear incessante; o que liga a parte ou o todo a uma simples acção é o vinculo da idéa dramatica, e deve ser esse o principal cuidado do dramaturgo.

Dentro dos limites de uma acção dramatica todas as partes reclamam que o seu concurso deslize unido e que robusteça a corrente geral. A sua primeira significação dramatica depende da fórma como este principio é applicado. A unidade da acção que um drama possue, deve confirmar que tudo nelle fórma um élo de uma cadeia de causa e de effeito. Esta lei é obrigatoria para toda a especie de drama, tanto para a tragedia que resolve o problema de uma vida, como para a farça que exhibe as folías de uma tarde.

Já não succede o mesmo com certas regras, com frequencia preconisadas para esta ou aquella especie de drama, e que não apresentam validade para nenhuma dellas. A supposta necessidade de que uma acção deve constar de um *acontecimento* é uma erronea interpretação da regra que presume que o acontecimento se possa transformar em acção. Um acontecimento não é mais que um elemento numa acção, embora possa ser um elemento de decisiva opportunidade. O assassinio de

Cesar não é a acção da tragedia *Cesar*. A perda do seu tesouro não é a acção de *O avarento*.

Mais. A unidade da acção não exclue a introducção de uma ou mais acções subsidiarias, que contribuam para o progresso da acção principal. A unica regra indispensavel é que estas devem ser tratadas pelo que são—apenas subsidiarias; e nisto reside a difficuldade, que Shakespeare vence com tanto exito, de resolver uma combinação de assumptos dentro da idéa de uma simples acção; nisto tambem está o perigo de aproveitar a divisa favorita do drama moderno—*episodio* ou *enredo*.

Uma acção dupla ou múltipla, logicamente desenvolvida como tal, é inconcebivel num simples drama, embora haja muitas peças que são palpavelmente duas ligadas uma á outra. Todos conhecem dramaturgos que, ao cahir do panno, parecem ter contado pelos dedos quantas pessoas mataram ou casaram.

A unidade da acção não implica a unidade do heroe. Heroe ou heroina é apenas um termo que significa a principal personagem da acção. E posto que uma acção possa consistir na lucta collectiva de mais que uma vontade contra o mesmo obstaculo,—como por exemplo nos *Sete contra Thebas*, ou no *Romeu e Julieta*—só se dá isso quando a alteração no grau do interesse excitado por differentes caracteres numa peça resulta de uma mudança na concepção da propria acção, quando a consequente dualidade ou multiplicidade dos

heroes evoca um erro ou incerteza na concepção da acção que elles desenvolvem. Tal é a objecção applicada ao flagrante caso do *D. Carlos* de Schiller.

Finalmente, as exigencias despoticas, e arbitrarias da *unidade de tempo* e de *logar* não são, como a unidade da acção, regras dramaticas absolutas. O seu objectivo é representar uma acção visivelmente contínua, de modo a tornar a sua unidade mais distinctamente ou mais facilmente perceptivel, mas o effeito da sua observancia não consegue apresentá-la como mais real.

Assim, podem, até certo ponto, ser consideradas como artificios para evitar as difficuldades experimentadas pelo espirito humano ao depararse-lhe uma unica acção, ao passo que se lhe apresentam differentes partes concomitantes, exhibidas em diversos logares, ou quando o desenrolar da acção, caminhando da causa para o effeito, decorre no que se presume ser um consideravel período de tempo. Mas a imaginação é capaz de lançar por si propria as pontes necessarias a fim de transmittir a uma acção, concebida como tal, o seu caracter de continuidade. Noutro sentido, estas tornavam-se convenientes quando empregadas num processo conciso e claro como acção de assumptos de limitada natureza; foram uma innovação grega, e o repetido recurso do mesmo grupo de mythos, aproveitados por um poeta grego, que procurava o assumpto de uma tragedia só numa parte de um dos mythos que se lhe deparavam.

A observancia da unidade de logar foi suggerida aos gregos por certas condições exteriores do seu proscenio, como seguramente foi adoptada pelos francêses em harmonia com a construcção e usos do seu, e como o descuido, que caracterisava nesse ponto os isabelianos, era devido á fórma especial da scena inglêsa. O palpavel artificio destas leis não precisa ser demonstrado; deve-se ter sempre em vista o verdadeiro sentido do termo acção. A acção do *Othelo* decorre parte em Veneza e parte em Chypre e todavia é uma só acção. Os limites do tempo em que uma acção decorre não podem ser restringidos por um giro da terra em redor do sol, ou da lua em volta da terra.

Num drama que tenha uma acção *una,* esta acção deve completar-se por si propria. Esta lei, como a primeira, distingue a acção dramatica do seu assumpto. A primeira póde dizer-se que possue arte real, ao passo que a ultima possue apenas uma arte imaginaria, accessoria. O historiador, por exemplo, aspira a fazer uma exposição completa de todos os acontecimentos e factos e consegue orientar e conduzir o seu trabalho para um determinado fim, mas é sabido que esse intuito só parcialmente se realizaria, se elle expuzesse apenas o que conhece, pois todo o conhecimento humano é parcial. A arte, porém, não está subordinada a taes eventualidades.

O dramaturgo, tratando uma acção com unidade, abrange o conjunto na fórma do seu traba-

lho, e, concebendo o todo, cada uma das suas partes, desde a causa até o effeito, hão-de ser egualmente nítidas. Consequentemente, o drama deve apresentar na sua logica organica as diversas phases que constituem a acção completa e que lhe são essenciaes. Demais, esta lei organica existe nos alicerces de todos os systemas de *construcção* dramatica.

Cada acção, concebida como completa, tem as suas causas, desenvolvimento, gradação, consequencias e remate ou desenlace. Não existem leis de connexão que determinem a orbita das diversas phases da acção de um drama ou que regulem a mais ou menos exacta correspondencia da ordem de apresentação de cada divisão technica, como actos ou scenas que a experiencia dramatica ache conveniente adoptar. Nem existe tambem nenhuma lei que se pronuncie sobre o emprego das acções subsidiarias, introduzidas para auxiliar o entrecho principal e mais ou menos ligadas com episodios que accelerem ou moderem o seu progresso.

A experiencia, porém, como mãe do uso, estabeleceu certas regras praticas, das quaes o dramaturgo, em trabalhos communs, não encontrará vantagem em se afastar demasiado. Da adopção de systemas particulares de divisão para certas especies de dramas,—taes como os cinco actos de uma tragedia ou comedia regular, que o exemplo dos romanos tornou vulgar—resultou uma certa uniformidade de relação entre a maneira de conduzir

a acção e a fórma da peça ser dividida. Na essencia, comtudo, não ha differença entre as leis que regulam a urdidura de uma tragedia de Sophocles ou de Shakespeare, uma comedia de Molière ou Congrève e uma bem delineada farça moderna. Todas desenvolvem uma acção completa em si.

A *introducção* ou *exposição* fórma parte integrante da acção, mas deve differençar-se do *prólogo,* no sentido ordinario da palavra, o qual como o *epilogo* (ou o *parabasis* grego) fica fóra da acção e é um simples discurso, occasionado pela peça e dirigido ao publico pelo auctor ou actor. O prólogo e o epílogo, embora tenham concorrido immensamente, ás vezes, para o exito de um drama, são meros accessorios externos, e entram, em geral, na urdidura de uma peça como o cartaz que a annuncia, ou o preludio musical que dispõe o espirito para a sua audição.

A introducção ou exposição pertence á acção; é, como lhe chamavam os criticos indús, a semente ou circumstancia donde nasce o entrecho. Sendo o seu primeiro requisito a clareza, muitos expedientes se adoptaram no decorrer dos seculos para assegurar a sua efficacia. Assim, o prólogo de Euripedes, posto que falado por um dos caracteres da peça, toma uma fórma narrativa, e colloca-se meio fóra, meio dentro da acção, da qual na verdade faz parte. Nota-se o mesmo proposito nas introducções separadas de muitas das antigas peças inglêsas, e nos preludios ou prólogos, seja qual fôr o termo

porque o designam, nos innúmeros dramas de todas as especies—desde o *Fausto* até os mais applaudidos dos antigos theatros Ambigu e Adelphi.

Ainda outro recurso é o das scenas mudas, iniciaes, que procuram impôr-se rapidamente, juntas com o impressionismo da exposição, por meio da pantomima summaria. Taes são ainda as *scenas abertas* nas tragedias francêsas entre o heroe e o confidente, e nas comedias da mesma nacionalidade e seus derivados, entre o criado coscovilheiro e a criada ladina. É claro que taes expedientes podem tornar-se desnecessarios pela arte do dramaturgo, que seja capaz de exteriorizar a exposição da sua acção como ella é—uma parte organica da propria acção.

Alguns parecem tomar os espectadores *in medias res,* ao passo que elle está realmente construindo os alicerces do seu entrecho; que póde dramaticamente representar uma Illjada de magoas sem ascender até o ovo de Leda; que toca no início da acção a corda que vibra em todo o seu curso «Abaixo os capuletos! abaixo os montecchios!» como no *Romeu* «Com o mouro, dizes tu?» como no *Othelo.*

O fim da exposição com o inicio do movimento da acção, é um elemento de alta importancia quando é extremamente claro (como no *Hamlet* onde se patenteia com toda a nitidez no encontro do heroe com o phantasma). A sua vantagem ainda se accentua noutros exemplos pela inser-

ção de uma acção subsidiaria, ou de um episodio (como no *Rei Lear,* onde o início do movimento da acção principal se seguiria demasiado cedo á exposição, se não fosse applicado o principio da acção subsidiaria, representada por Gloster e os filhos, que opportunamente é introduzido entre ellas).

Passemos á segunda phase da acção—ao seu desenvolvimento—do qual se transita para a gradação ou climax. O caminho andado até aqui constitue metade do drama—quasi sempre é mais que metade—o que Aristóteles denomina: *élo do entrecho.* As variedades no methodo do desenvolvimento, ou segunda phase da acção, são infinitas. É aqui que os mestres do drama tragico ou comico—nomeadamente esses incomparaveis tecidos de intrigas, os hespanhoes—podem mais á vontade exercer as suas faculdades inventivas.

Se o desenvolvimento é muito rapido, os effeitos da gradação mallogram-se. É nesta phase da acção que as acções subsidiarias e os episodios são usados com mais abundancia. Se o desenvolvimento é muito vagaroso, o interesse exhaurir-se-á antes de chegar ao seu cúmulo—falta a que a comedia está especialmente sujeita. Se é muito intrincada ou omissa, a anciedade cederá o logar a uma vaga incerteza, a acção parecerá parar ou surgirá o desenlace prematuramente.

No delinear da gradação reside uma das principaes manifestações de arte do dramaturgo. Nos

acontecimentos da vida real a gradação é frequentemente uma simples questão de momento; na acção do drama a gradação tem de ser sempre evidente. No meio de cada coisa reside a força, diz o poeta grego. A tarefa do dramaturgo é tornar essa força manifesta. Depende muito, é claro, das subtilezas do instincto constructor; depende muito (como em todas as partes da acção) da transformação dramatica do assumpto ser perfeita. É nisso que o drama historico apresenta sérias difficuldades, e talvez o exemplo do *Henrique VIII,* comparado com outras peças historicas de Shakespeare, forneça um exemplo instructivo da deficiencia (devido á pressa) do trabalho humano.

II

Desenlace e caracteres

Desenlace — Regressão — Fecho ou catástrophe — Probabilidade da acção — Desenho dos caracteres — Progresso do drama no desenho dos caracteres — Requisitos do caracter — Individualisação — Consistencia — Effectividade — Maneiras — Significação relativa — Especies de dramas — Tragedia e comedia — Arte de representar — A sua significação — Gesto — Dicção — Trajes.

Da gradação ou climax a acção caminha para o seu desfecho ou desenlace, que, num drama, cujo fim é uma desgraça, se denomina tambem *catástrophe*. Nos modernos tempos chama-se-lhe, em geral, desenlace. Esta ultima designação é mais propria no sentido em que Aristóteles emprega o termo grego, que significa: *élo do entrecho* o conjunto da segunda parte da acção, da gradação para o fim. Se, no encaminhar do climax tudo depende de obter o effeito, no desenlace tudo depende de não o estragar.

Este resultado consegue-se caminhando rapidamente para o desenlace, mas nem todas as acções admittem egual processo, nem sempre está em

harmonia com o caracter das acções de especie complicada. Nesta ultima hypóthese o desenlace é muitas vezes uma regressão, isto é, na phrase de Aristóteles, uma mudança para o contrario do que é esperado das circumstancias da acção — como no *Coriolano,* onde a historia romana se presta tão admiravelmente ás exigencias dramaticas. Seja como fôr, a arte do dramaturgo é, nesta altura do seu trabalho, chamada a evidenciar o seu tacto e habilidade. O objectivo da gradação é concentrar o interesse; o do fecho é, principalmente, evitar que elle se dissipe. Não ha necessidade, neste periodo, de excluir os episodios, mas devem ser de uma especie mais directa e significativa do que é preciso nas primeiras phases do drama; mesmo auxiliando o desenlace devem concorrer para conservar bem vivo o interesse levantado antes ao seu mais alto ponto.

Consegue-se isto por meio de uma regressão ou retrocesso; ou ainda levantando obstaculos entre o clima da acção e as suas esperadas consequencias, pela suggestão na tragedia de uma apparente e possivel victoria — ou triumpho — sobre elles (como na maravilhosa e potente urdidura da ultima parte do *Macbeth),* pelo gradual desfecho da comedia, ou em qualquer parte onde o interesse da acção seja menos intenso, erguer tantas difficuldades quantas as que o desenvolvimento e a gradação occasionaram.

Em todas as especies de dramas o *entrecho* cons-

titue, na opinião de Aristóteles, o recurso mais efficaz, mas deve ser um entrecho symbolisado pelo processo, que o seu consumado mestre, Sophocles, denominava a sua *ironia*.

O fecho ou catástrophe deve ser sempre a consequencia da propria acção. Os subitos revulsivos nas condições da acção —taes como o *deus ex machina*, o inesperado plenipotenciario do imperador da China, ou o nababo de regresso da India, ou coisa que o valha de certas peças inglêsas e francêsas—estão condemnados como remendos improprios. A catástrophe póde ser subita, e até na maneira de a realizar, uma surpreza, mas deve ter uma sequencia logica, visto como todas as partes da acção se devem ligar intimamente com o conjunto. Os suicidios repentinos com que terminam muitas tragedias e as bençãos paternas que fecham egual numero de comedias, deviam ser mais alguma coisa que um simples pretexto para descer o panno.

A acção de um drama, além de ser una e completa em si, deve tambem ser provavel. A probabilidade exigida a um drama não é o da verdade contemporanea ou historica—isso é uma probabilidade condicional —é o da verdade no decorrer da acção, pela qual, e com os caracteres que o dramaturgo escolheu, tem de a desenvolver. Com relação á primeira, não está agrilhoado a nenhumas restricções, salvo aquellas que elle a si mesmo impõe, e póde ou não ser condescendente com os usos empregados nas diversas composições dramaticas.

Na vida real, nem em dramas da vida real, não apparecem phantasmas, mas a introducção de agentes sobrenaturaes não é nem aconselhada nem prohibida em nenhuma lei dramatica geral. O emprego de taes recursos é facultativo ao dramaturgo como a qualquer outro poeta; o emprego judicioso delles depende do effeito que, em harmonia com o modo de conduzir a acção, exercem no espectador, a quem outras circumstancias podem ou não predispôr para os acceitar. O phantasma do *Hamlet* pertence á acção da peça; o phantasma do *Perseu,* não é intrinsecamente menos provavel, mas o seu apparecimento parece provir, por assim dizer, menos naturalmente da atmosphera que o rodeia. As probabilidades dramaticas teem um significado mais lato que esse. A tragedia *Eumenides* é provavel, apesar de todos os seus mysterios primitivos, e o mesmo acontece ao *Macbeth* com todos os seus barbaros sortilegios. Os processos dos phantasiosos delineadores dalgumas obras chimericas são, como verdade dramatica, tão provaveis como as visualidades das magicas de Oberon. Por outras palavras, é na verosimilhança da acção e dos caracteres que reside a probabilidade dramatica. O dramaturgo deve crear caracteres apropriados ao desenrolar da acção de uma fórma especial, de modo a contribuir para o seu desenvolvimento, porque, se são harmonicas entre si, despertam interesse e assim fazem viver a acção.

O dramaturgo tem de empregar os seus maiores desvelos na creação e emprego dos caracteres. O seu modo de ser, tanto nos de maior responsabilidade como nos de menor, bem como a escolha do assumpto, planear da acção e o methodo da urdidura, são os principaes factores para que o seu trabalho produza resultado. Ha aspectos na arte dramatica, cujo inexcedivel grau de perfeição a historia já nos ensinou, mas não ha nenhum em que o seu progresso se manifeste de fórma mais evidente. Muitas causas concorrem para este resultado; a principal filia-se na multiplicidade dos ensejos que o estudo da humanidade proporcionou ao homem.

As theorias dos criticos indús sobre assumptos de caracteres dramaticos são muito mais complicadas, que os mais complicados andaimes que rodeiam os edificios. As observações de Aristóteles sobre esse assumpto não são abundantes. Póde asseverar-se sem hesitação que as fontes de litteratura dramatica que lhe forneceram materia para as suas maximas não primam pela facundia ou variedade do desenho dos caracteres. Esta relativa deficiencia das condições de exteriorização do theatro grego eram principalmente occasionadas pelo afastamento do actor do espectador, pela consequente necessidade do uso das mascaras e ainda pelo convencionalismo dos tons de voz.

A comedia grega e romana, persistindo em fazer uma notavel demonstração do que vale a

força do habito, limitou a sua collecção de caracteres a uma determinada galeria de typos.

É facil comprehender, como estes exemplos e a influencia das tendencias nacionaes de espirito e de temperamento, concorrem para que os dramaturgos das litteraturas ruménicas ligassem menos importancia aos interpretes de varias especies que ao interesse da acção e effectividade da urdidura.

O drama italiano e hespanhol mais especialmente, e o francês durante uma parte da sua historia, mostram, em geral, disposições para apresentar os seus caracteres, como eram, sem artificios, — quer fossem heroes ou heroinas tragicas, ou typos comicos — com frequencia moldados segundo um antigo systema de selecção local ou nacional. É no drama allemão, e em Shakespeare acima de todos, que a individualização dos caracteres foi elevada ao seu mais alto grau e que a sua interferencia principiou a ser trabalhada de modo a acompanhar o progresso da acção dramatica, de que faz parte integrante.

O methodo e fim do desenho de caracteres variam com a influencia das differentes épocas historicas e diversas tendencias ou gostos de raças ou nações. As leis deste ramo de arte dramatica são em toda a parte baseadas nos mesmos requisitos essenciaes. O que nos interessa num homem ou mulher na vida real, ou na impressão que formamos das personagens historicas, é o que se nos afigura a nós que os individualiza. Um caracter dramatico deve,

seja qual fôr a sua parte na acção, ser sufficientemente accentuado nas suas feições privativas para impressionar a imaginação. Estas teem que se harmonizar com o seu papel e corresponder, portanto, á parte que toma na acção.

O dramaturgo deve primeiro conceber distinctamente o caracter, seja o que fôr que lho suggira, de modo a conseguir o resultado em vista. Se, por exemplo, o buscou na historia ou na vida contemporanea, deve transformá-lo, exactamente como deve transformar o assumpto da acção na acção em si. O seu labor não é copiar um determinado homem, e sim conceber uma qualidade de homem — com quem tenham occorrido factos suggestivos — sob a influencia de circumstancias especiaes. A sua concepção, desenvolvendo-se e modificando-se com o progresso da acção, determina o conjunto do caracter que elle cria.

A verosimilhança nascida da apresentação de uma personagem moderna ou historica concorre, nalguns pontos de vista secundarios, para o exito da criação. Esta verosimilhança póde, comtudo, não ter influencia sobre o seu effeito dramatico. Num sentido differente do citado por Shakespeare, póde dizer-se que qualquer caracter dramatico deve procurar identificar-se com uma personagem contemporanea e não com um determinado homem. O objectivo do drama não é a objectiva de uma machina photographica.

A individualização, como primeiro requisito

do desenho dos caracteres dramaticos, é indispensavel em todas as personagens que tomam parte numa acção dramatica, mas não em igual grau para todos os casos. Aos grandes mestres dos caracteres basta uns pequenos toques, dos quaes a boa arte do actor sabe como aproveitar-se, distinguindo logo uns dos outros.

São muitos os elementos que podem prestar á individualização o mais elevado auxilio.

Os caracteres designados para influir no conjunto da acção de um drama devem accentuar-se cedo, os outros na devida proporção e á medida que concorrem para o andamento do entrecho. Muito se ganha com uma exposição significativa e dominadora do heroe ou heroina, como succede quando Antigona é arrastada pelo guarda, quando Gloucester entra só em scena, quando Volpone é surprehendida adorando o idolo de ouro.

Nada accentua mais claramente os caracteres que o emprego dos contrastes. Haja vista Othelo e Iago, Octavio e Max Piccolomini, José e Carlos Surface. A antíthese directa nem sempre é a exclusiva e effectiva qualidade do contraste. Cassio é uma contraposição de Bruto e Leonor uma especie de desdobramento da princeza.

Os caracteres, além de impressionar a imaginação com uma concepção bem distincta, devem manter-se harmonicos entre o seu modo de ser na acção e as fórmas de que se revestiram. Esta harmonia não implica uniformidade, porque, como

observa Aristóteles, ha caracteres que, para serem representados com uniformidade devem ser exhibidos como uniformemente desuniformes. O grande crítico não cita exemplos destes caracteres harmonicamente complexos, nem, na verdade, apparecem com frequencia na tragedia grega. No drama moderno, Hamlet é o seu melhor exemplo. Podem ainda mencionar-se, como outros especimens em dramas radicalmente differentes uns dos outros, Weislingen no *Gotz,* de Gœthe, e Alceste no *Misanthropo.*

É conveniente accrescentar que as litteraturas dramaticas que abertamente admittem o enlace dos elementos serio e comico, offerecem innúmeras opportunidades de variados desenhos de caracteres. A difficuldade do labor augmenta ao mesmo tempo o effeito resultante da sua solução satisfactoria. Se a concepção dos caracteres consegue exhibir uma variedade de typos semelhantes áquelles que a experiencia aponta na vida para classificar os homens, a sua naturalidade, como é costume chamar-se, mais domina a imaginação. Naturalidade é o termo que emprega Aristóteles para designar a propriedade; as regras artificiaes com que se tem por vezes procurado definir especies particulares de caracter, são apenas, na sua origem, uma conveniencia do theatro, embora muito tenham concorrido para convencionalizar as personagens dramaticas.

Um caracter deve ser directamente effectivo com respeito á acção dramatica na qual toma parte,

isto é, as suas diversas fórmas devem corresponder á influencia que exerce no andamento da acção. A marcha da peça deve parecer que nasce da natureza dos seus caracteres. Posto isto, nem mesmo os caracteres de menos importancia devem intervir sem ser necessarios, e antes de intervir de modo significativo, é preciso que o publico esteja preparado para os receber com algumas noções ácerca d'elles.

Os caracteres principaes devem predominar no curso da acção ou determiná-lo; o conjunto da concepção deve harmonizar-se com as suas differentes fórmas; só Prometheu podia ser amarrado pelos deuses a um rochedo, só Julieta se aventuraria a passar por morta para se unir a Romeu. Assim, até certo ponto, o acaso é excluido de uma acção dramatica, ou antes subordina-se, como qualquer outro elemento, á idéa dramatica.

Em vista deste predominio do caracter na acção, podemos apropriadamente empregar expressões, taes como uma tragedia de amor, de ciume, de ambição, ou uma comedia de caracteres. É uma simples designação allusiva ao ponto, onde o interesse preponderante reside na effectividade que a sua marcha imprime ao espirito de concepção do caracter ou caracteres principaes.

O termo *maneira,* empregado no sentido restricto dos aristotelianos, applica-se áquillo que transmitte colorido á acção e caracteres, mas que não determina a essencia de nenhum delles. Como

agentes humanos de representação, em certas condições de tempo e logar e de varias relações de communidade existente ou concebivel entre os homens, a acção de um drama, como os caracteres empregados nelle e os incidentes e circumstancias que fazem parte delle, devem estar mais ou menos em harmonia com as condições externas exhibidas.

Da adopção dalgumas destas condições nem mesmo os generos dramaticos, que gosam de mais liberdade, como a antiga comedia atheniense, ou as burlescas, em geral, podem completamente emancipar-se, e até os caracteres sobrenaturaes e as acções são obrigadas a adaptarem-se a esses antecedentes. Isso, porém, depende da maneira como a natureza de uma acção e desenvolvimento dos seus caracteres são adaptados, considerações de tempo e de logar, de um temporario systema social e das distincções transitorias que produz; seja ou não a imitação de uma especie particular de maneiras, torna-se um elemento insignificante em certas peças. O que é de somenos numas póde ser um accessorio de inestimavel valor noutras.

O systema das castas indús é o antecedente de todos os dramas indús, e a organisação especial da sociedade chinêsa de quasi todos os dramas chinêses que conhecemos. A propria tragedia grega, embora tratando de assumptos não derivados de nenhuma idade historica, estabeleceu uma norma de maneiras que não se omitte ou não se despreza

impunemente. A imitação das maneiras de uma idade particular póde ser ou não opportuna numa peça. A conjuntura das cruzadas é uma escolha feliz de Lessing da época em que decorre a acção de *Natham, o sabio;* o conflicto dramatico sobre que gira a *Minna de Barnhelm,* haure metade da sua vida no período da Guerra dos Sete Annos.

Nalguns dramas e nalgumas especies de dramas, a época e o logar são puramente imaginarios o que é tão indifferente como a adopção de uma pura e convencional norma de maneiras, ou pelo menos é desejavel a exclusão de qualquer norma definitivamente fixada.

Uma litteratura dramatica não contém por si só um systema completo de especies dramaticas. Estas são com frequencia o resultado de antecedentes particulares e o seu desenvolvimento é amiudadas vezes regido por condições especiaes.

Ha nações e idades que manteem a mesma designação e conservam algumas das mesmas regras em especies que a certos respeitos poderiam ser materialmente modificadas no seu uso relativamente aos seus visinhos e predecessores. Quem emprehenderia definir, a não ser nas suas successivas applicações, as designações tragi-comedia ou melodrama? Isto comtudo não significa que tudo seja confusão na terminologia das especies do drama. Tanto quanto são distinguiveis, segundo os effeitos que as suas acções, ou as partes preponderantes das suas acções, produzem, podem primaria-

mente ser classificadas segundo a larga differença estabelecida por Aristóteles entre tragedia e comedia.

O tragico e o comico differem com respeito ás emoções do espirito que excitam, e um drama é tragico ou comico, segundo os effeitos que produz. As emoções fortes ou sérias são as unicas capazes de exercer sobre nós a influencia que, empregando uma ousada mas maravilhosamente feliz imagem, Aristóteles designa por *purificação*. Os insignificantes abalos que nos perturbam o espirito, sem o elevar, desapparecem ante a participação sympathica que tomamos nas maguas profundas que deslisam por deante de nós, e que simultaneamente excitam e levantam o sentimento empregado em as contemplar. É a estas emoções,—que são e não podem ser outras senão a piedade e o terror—produzidas pelas acções e caracteres, a que chamamos effeito tragico. O designado por comico visa ao sentimento do ridiculo e toma por objectivos os vicios e as enfermidades moraes, e a sua representação tende a soltar caudaes de gargalhadas.

Consequentemente, quando um drama exclue de si quaesquer effeitos, excepto os primeiros, póde ser classificado de tragedia pura. Nos dramas, onde os effeitos são muitos, é a natureza da acção principal e dos caracteres principaes, determinados pelas suas feições mais accentuadas, os unicos topicos que nos habilitam a classificar taes peças como dramas sérios ou humoristicos, ou como tra-

gicos ou comicos, se optarmos por esta nomenclatura. A classificação, porém, admitte uma grande variedade de transições da tragedia pura á mista e da comedia pura á sua frívola irmã, a farça.

Este methodo de classificação não se relaciona com o systema adoptado por Philostrato e outras auctoridades para a terminalogia das peças, que procura determinar o que são dramas tragicos e comicos. O drama serio, que conclue por um desenlace feliz, o «schauspiel» dos allemães, não é um genero para emparelhar com a tragedia, mas apenas uma subordinada da primeira, se, na verdade, se torna necessario fazer tal distincção. Os nomes podem variar infinitamente segundo o ponto de vista adoptado para a sua classificação.

O esboço historico do drama, que delinearemos subsequentemente, melhor indicará o desenvolvimento successivo dos generos nas litteraturas dramaticas de varios povos, muitas das quaes estenderam a sua influencia a outros paises e tempos, e adquiriram um predominio universal.

João Baptista Oliveira

III

Theatro indú

O drama indú — Origem — Chronologia — Primeiro periodo (classico) — Segundo periodo (declinação) — Terceiro periodo (decadencia) — Numero de peças — Litteratura crítica — Exclusivismo do drama indú — Especies de dramas — As «unidades» — Propriedades — Delineamento — Scenas e situações — Personagens — Dicção — Scenario e trajes — Actores — Recapitulação — Poesia do drama indú.

A origem do drama na India é, sem constestação, puramente nativa. Quando os mahometanos invadiram o Industão não levavam nas suas bagagens o drama; os persas, os arabes e os egypcios não possuiam theatro nacional. Seria absurdo suppôr que o drama indú se tivesse apropriado de qualquer obra dos chinêses ou dos seus congeneres. Por outro lado não ha factos positivos que assegurem a influencia de exemplos gregos no drama indiano em qualquer época do seu desenvolvimento. Finalmente, o periodo da sua decadencia começou antes da litteratura dramatica da Europa se ter manifestado.

Os escriptores indús attribuem a invenção das distracções dramaticas a um inspirado sabio Bharata, ou á communicação que lhe fez o proprio deus Brahma de uma arte colhida nos Vedas. Como a palavra Bharata significa actor, encontramos aqui, bem caracterisada, uma mera personificação do drama. Conta-se que tres especies de distracções foram exhibidas ante os deuses pelos espiritos e nymphas do ceu de Indra. O *nátya,* classificado como dansa, combinada com gesticulação e declamação, surgiu quasi ao lado do drama. Ainda a este addicionou o deus Siva dois novos methodos de dansa.

A origem do drama indú é sem duvida religiosa; nasceu da combinação do canto com a dansa nos festivaes dos deuses. Mais tarde foram-lhes addicionados recitativos, primeiro cantados, depois falados e em seguida dialogados. Na India ainda se representam, de quando em quando, pantomimas e dialogos, baseados em scenas e historias da mythologia de Vichnú (*játras* em Bengala; *rásas* nas provincias occidentaes); e diz-se que a mais antiga peça da India trata de um episodio da historia daquella divindade,—a sua escolha para consorte de Laxmi—assumpto peculiar ao drama indiano. A tradição, que liga os seus mais modernos themas com a mythologia nativa de Vichnú, concorda em attribuir a origem de uma especie particular de representação dramatica—o *sangita* —a Krisna, a pastora. O auctor do poema *Gitago-*

vinda parece ter sido suggestionado por alguns generos mais recentes de dramas indús. Ao passo que a poesia épica dos indús se approxima gradualmente do genero dramatico, por meio do dialogo, o seu drama desenvolve-se independentemente da união das fórmas lyricas e épicas.

A sua poesia dramatica vem em seguida ás suas epopéas, cujos grandes trabalhos, o *Mahábhárata* e o *Rámayana,* tinham já sido precedidos pelos hymnos dos Vedas, exactamente como o drama grego succedeu aos poemas de Homero e como aquelles tinham sido antecedidos por outros antigos hymnos. O início do drama indú póde fixar-se no seculo III antes de Christo, ou ainda em data mais remota. No periodo em que foram produzidos os especimens que conhecemos, attingira já o seu zenith, e era considerada como uma arte perfeita. Conhecêmo-la na sua gloria, no seu declinar e na sua decadencia.

A historia da litteratura dramatica da India póde dividir-se, succintamente, em tres períodos.

O primeiro vae desde o seculo I antes da era de Christo até o seculo X da era actual. Este período pertence á historia pre-mahometana da chronica da India. No fim deste termo, porém, já o budhismo se tornara um poderoso factor tanto na vida social, como na moral e intellectual, do Industão. É esse o período classico do drama indú e abrange os trabalhos dos seus dois mais indiscutiveis e completos mestres. Destes, Kálidása foi o

mais remoto, pois viveu na côrte do rei Vikramáditya de Avanti e morreu no anno 56 antes de Christo; é considerado como a mais brilhante das «nove gemmas» do genio. É o auctor do *Sákuntalá,* trabalho traduzido por William Jones, e que primeiro revelou ás letras do Occidente a existencia de um drama indú.

É um dramatico idylio de amor, de inexcedivel belleza, e, na opinião das mais consideradas auctoridades, uma das obras primas da litteratura poetica do universo. Outro drama de Kálidása, *Vikrama e Urvási* «O heroe e a nympha», embora desegual comparado ao *Sákuntalá,* contém um acto que é um verdadeiro primor; a sua perduravel influencia na litteratura dramatica indiana é bem evidente por causa da insistencia como foi imitado em peças posteriores. Attribue-se tambem a Kálidása uma terceira peça: o *Málavikágnimitra,* mas é duvidoso se essa comedia, que se verificou ser de uma data mais antiga, não foi composta por outro poeta do mesmo nome.

Outra obra de alto merito, o pathetico *Mrichchakatí* «O carro phantastico», drama domestico com um episodio social, talvez pertença ao final do seculo II antes de Christo, e parece certo não ser de data mais moderna ao do seculo X. É attribuido, o que não é raro nas peças indús, a um auctor de familia régia chamado Sudraka.

A disputar as palmas da preeminencia a Kálidása appareceu o grande poeta dramatico Babha-

vuti, chamado Çrikantha, ou aquelle em cuja garganta está a riqueza, que floresceu nos principios do seculo VIII. Embora seja considerado mais artificial na linguagem que o seu émulo, e geralmente mais illaqueado pelas formulas, não deve ser considerado inferior em talento dramatico. Das tres peças que existem delle, *Mahávára-Charitra* e *Uttára-Rama-Charitra* são dramas heroicos, relativos ás aventuras de Ráma (setima encarnação de Vichnú); o terceiro, o poderoso *Málati e Mádhava,* tem por thema o amor, e foi designado (com mais propriedade que taes comparações usualmente possuem) o *Romeu e Julieta* dos indús. Essa peça é considerado pelas auctoridades da critica como o melhor exemplo da *prakarana,* ou drama da vida domestica.

Entre as restantes obras principaes da litteratura dramatica indú o *Veni-Samhara,* data provavelmente do seculo VIII ou IX. O nome do seu auctor parece duvidoso; a crítica censura a essa peça o exaggero do horror e do pathetico; a sua violencia recorda a maneira dos predecessores de Shakespeare. As outras series de peças constituem a transição entre o primeiro e segundo periodo da litteratura dramatica indiana.

O periodo da declinação, que vae desde o seculo XI até o seculo XIV da nossa era, póde considerar-se como coincidindo com a continuada serie das evasões mahometanas. *Hanúman-Nataka* ou «o grande Nataka» data do seculo X ou XI. É obra de

muitos collaboradores e excede em comprimento todos os outros dramas indús, pois não tem menos de quatorze actos. O seu thema filia-se no Rama-cyclo; o seu caracter proeminente é o mythico chefe macaco Hanúmat, a quem a tradição attribue a paternidade da peça. O «theosophico mysterio» de Krishnamicra, como foi chamado, de *Prabodha-Chandrodaya* «O conhecimento do nascer da lua», ou a victoria da verdadeira doutrina sobre o erro) querem uns que pertença ao seculo XI e outros ao fim do seculo XII. A data do famoso *Ratnavali* «O Collar», uma comedia de amor cortezão e de intriga, com uma urdidura meio terenciana, e o interessante drama budhista *Nágánanda,* que principia por uma acção erotica e que passa depois para uma solenne exemplificação da suprema virtude do sacrificio pessoal, são assumpto de controversia. Uma pertence ao primeiro quartel do seculo XII e a outra a época mais remota. Finalmente, o interessante drama de intriga politica de Visákhadatta, *Mudrá-Rakshasa* «O sinete do ministro», no qual o principe Chandragupta, presumidamente identificado com Sandracottus, faz o seu apparecimento, foi composto, naturalmente, nos fins do seculo XII. É esta a unica peça indú que conhecemos como sendo uma fabula historica na sua essencia. Uma circumstancia digna de nota, se não é simples probabilidade, foi produzida quando já tinham começado as invasões mahometanas.

As outras peças de que tem sido possivel conjecturar as datas, a época da sua composição estende-se desde o fim do seculo XI até o XIV e pertencem ao periodo da declinação. Este periodo, comparado com o primeiro, é caracterisado pela indevida preponderancia da narrativa e descripção, pelo estylo affectado e pomposo. Como exemplo saliente deste genero menciona-se uma peça sobre as aventuras de Rana, o *Anargha-Rághava,* o qual a despeito do caracter commum dos seus sentimentos, da extravagancia da sua dicção e obscuridade da sua mythologia, se affirma gosar mais alta reputação entre os coevos que as obras primas de Kálidása e Babhávuti. O final deste periodo, no seculo XIV, passa por ter apenas um drama em tamil, que tem uma versão em inglez. *Arichandra* «O martyr da verdade» exemplifica — singularmente parecido na concepção da sua urdidura com o *Livro de Job* e com o *Fausto* — nas tentativas de uma heroica resistencia contra o rei, a maxima: «Vale mais morrer que mentir».

Nos seculos posteriores ao XIV só ha peças isoladas. Estas, que se baseiam principalmente nas lendas de Krishna (a ultima encarnação de Vichnú), devem ser considerados como um mero rebotalho e mostram o drama indú na sua decadencia. Realmente, o ultimo delles, *Chitra Yajna,* que foi composto no principio do seculo XIX, ainda serve de modelo ás representações dramaticas de Bengala, é imperfeita no dialogo, o qual, á guisa da comedia

italiana improvisada, é deixado ao arbitrio do actor completá-lo. O resto só são farças ou diversões burlescas, mais ou menos indelicadas e de data incerta.

O numero de peças que chegaram até nós de um tão vasto lapso de tempo é relativa e absolutamente pequeno. Wilson crê que as obras encontradas e as mencionadas pelos escriptores indús sobre drama sobem a muito mais que sessenta. Como vimos atrás não mais que tres são attribuidas a qualquer dos dois grandes mestres. A estas deveriam addicionar-se as peças em tamil, computadas em cerca de cem, e que foram compostas por poetas que gosavam o patrocinio dos Pandian, reis de Madura.

Os indús possuem abundantes theorias dramaticas.

O sabio Bharata, o afamado inventor dos divertimentos dramaticos, é venerado como o pae da crítica dramatica—uma combinação de funcções a que uma certa época do theatro inglês póde talvez fornecer um parallelo de occasião. Os commentadores (talvez mais sob a influencia da inspiração que debaixo de um estreito ponto de vista de memoria) citam constantemente os seus *sútras* ou aphorismos. (De *sutra,* fio, nasceu *sútra-dhara,* guarda-fio, carpinteiro, termo applicado ao director geral e architecto dos sacrificios solennes e ao mesmo tempo director das representações theatraes).

No seculo XII, quando o drama se approximava já da sua declinação, a crítica dramatica alcançou um grau elevado; e o *Dasa-Rupaka,* cujo texto pertence áquella época, menciona distinctamente dez especies de composições dramaticas. Seguem-se outros trabalhos de crítica de datas mais modernas, exhibindo uma alluvião de subdivisões, ainda ultrapassadas pelos labores dos doutrinarios occidentaes, antigos e modernos. Infelizmente não nos ficaram especimens de confiança (se na verdade existiram) para documentar todos os ramos de um systema dramatico tão complicado.

« —Quaes são — pergunta um director a um actor no prólogo de uma das mais famosas peças indús,—as qualidades que o virtuoso, o venerando, o illustrado e os brahmanes exigem num drama? »

O actor responde:

« —Profunda exposição das varias paixões, attrahente reciprocidade nos affectos, sublimidade de caracter, delicada expressão no desejo, urdidura surprehendente e linguagem elegante. »

« —Então —replíca o director—lembro-me de uma. » E começa a relatar: « Babhavúti deu-nos um drama composto por elle, que contém todas as qualidades exigidas. Que pouco sabe quem nos censura! Este entretenimento não é para elles. É possivel que alguem exista, ou venha a existir, que tenha gostos semelhantes aos meus; o tempo é infinito e o mundo é grande. »

Esta indifferença pessoal pela popularidade, brotando de uma imperturbavel consciencia pelas aspirações elevadas, demonstra á evidencia que é caracteristica nas peças indús mais altamente classificadas. Isso explica a sua escassez e a sua extensão, torna comprehensivel a principal peculiaridade da sua dicção e dá a chave tanto das suas mais notaveis qualidades moraes como litterarias. Ligadas na sua origem com o culto religioso, eram apenas representadas nas occasiões solennes, particularmente de natureza publica, e mais em especial nas estações consagradas a alguma divindade. Assim, embora fossem representadas noutras occasiões, eram sempre escriptas com destino a uma representação particular e solenne.

A maior parte das peças do norte da India são escriptas em sanskrito, lingua que cessou de ser popular no anno 300, antes de Christo, mas que continuou a ser a fórma classica e sagrada de falar dos brahmanes. Os heroes e os principaes personagens da peça falam sanskrito, ao passo que as mulheres e os caracteres inferiores se servem de varios dialectos, mais ou menos perfeitos das linguas prakrit (em regra não mais que tres, usados nos cantares das mulheres; o dialecto da lingua prakrit, mais commum na poesia, é o çauraseni). Por este motivo, uma parte, pelo menos, da peça não podia ser comprehendida pela maioria do auditorio, a não ser pelo conhecimento geral das lendas e contos que lhe permittiam até certo ponto acom-

panhar o desenvolvimento da acção. Assim, cada auditorio continha *outro* auditorio, o unico que comprehendia todos os effeitos do drama. Dada esta anomalía é facil perceber o motivo por que os críticos indús faziam perguntas sobre a arte, visto como só as pessoas altamente illustradas e educadas estavam aptas para entender ou vir a entender o que se representava.

A generalidade do publico não podia apreciar os sentimentos manifestados no drama, e assim (segundo os processos prescriptos pela theoria indú) ser instruido por meio de distracções. Estes sentimentos eram chamadas *rasas* (sabor ou aroma) e brotavam do *bhavas* (condições do espirito e corpo). A estas eram addicionadas varias subdivisões; o *santa rasa* era, porém, logicamente excluido da composição dramatica, por isso que significava quietação.

Os críticos indús não conhecem distincção que corresponda directamente a tragedia e comedia, nem mesmo quando é terminantemente caracterisada pelo remate da peça. Em harmonia com o elemento infantil do seu caracter, os indús não gostam que os contos terminem de maneira infeliz e ha uma regra que prohibe muito positivamente que os seus dramas acabem por uma fatalidade. O termo geral de todas as composições dramaticas é *rúpaka* (de *rúpa,* fórma). As composições de genero inferior são designadas por *uparúpakas.*

Nas varias subdivisões da *rúpaka,* o *nataka,* ou peça propriamente dita, representa, num sentido mais limitado, a especie mais perfeita. O seu thema é sempre elevado e interessante. Trata ou de heroismo ou de amor, mas com mais frequencia do ultimo.

O heroe é um semi-deus ou divindade, como succede com *Rama* nas peças heroicas de Babhavúti, ou um rei, como o heroe de *Sákuntalá.* Os dramaturgos mais antigos foram buscar os assumptos das suas peças ás escripturas sagradas, ou Puránás, das quaes variaram os incidentes, liberdade de que os mais modernos se abstiveram.

Deste modo, em concordancia, talvez com o respectivo desenvolvimento da vida dos dois povos, o drama indú, como no *Mrichchhakati, Málatí e Madhava* segue a este respeito o contrario da prática progressiva do grego. Os *prakaranas* harmonisam-se na sua essencia com os *natakas,* com a differença que são menos elevados; os seus themas são meras lições aproveitadas da vida coeva numa respeitavel classe da sociedade.

Entre as especies do *uparúpaka* deve ser mencionado o *trotaka,* no qual as personagens são parte humanas, parte divinas, e de que se possue um famoso exemplo, no *Vikrama e Urvasi.* Do *bhaná,* monologo em um acto, subsiste um exemplar litterario—uma curiosa pintura de maneiras nas quaes o orador descreve as differentes pessoas que encontra num festival da primavera, nas ruas de

Kolahalapur, no *Saráda-Tilaka.* As satyras dos burlescos *prahasanas* são usualmente dirigidas á hypocrisia dos ascetas e brahmanes e á sensualidade dos ricos e poderosos. Estas banalidades representam o mais baixo extremo da escala dramatica, aos quaes são apenas parcialmente applicados os seguintes principios.

A «unidade da acção» é estrictamente imposta pela theoria indú embora não seja invariavelmente observada na prática. As interrupções prolixas ou episodicas são banidas; mas, a fim de facilitar a sequencia, o thema da peça é algumas vezes exposto em narrativas declamadas por actores ou intérpretes, um pouco á guisa do côro no *Henrique V,* ou no *Pericles,* de Gower. A «unidade de tempo», é liberalmente, ou antes, arbitrariamente, comprehendida pelas auctoridades críticas mais modernas, num limite que permitte á acção durar um anno; esta praxe, porém, é excedida em mais de uma peça classica, como por exemplo na *Sákuntalá* e *Uttara-Ráma-Charitra.* Os actos confinam os acontecimentos representados «numa carreira de sol» e quasi sempre seguem esta norma. O drama indú desconhece a «unidade de logar», por causa da ausencia de scenario. As peças eram representadas nos pateos dos palacios, talvez algumas vezes em vastos recintos destinados a divertimentos publicos ou ao ar livre.

A mudança de scena é usualmente indicada nos textos. Vê-se, como no quarto acto da *Ari-*

chandra as personagens fazendo compridas jornadas no proscenio, sob as vistas dos espectadores, que não lhes exigem o percurso real do caminho.

Podemos chamar *propriedades* do drama indú ao solenne caracter da mais alta especie das suas representações dramaticas, ás suas leis e cohibições. Não só a morte nunca devia ser inflingida *coram populo,* mas ainda os actos de morder, agatanhar, beijar, comer, dormir, tomar banho e a ceremonia do casamento, nunca se deviam figurar em scena. No entanto, essas leis apresentam exemplos de terem sido occasionalmente transgredidas. A meiga personagem do *vidúshaka* é coagida a «fingir que come» em vez de perpetrar tão obnoxio acto, o que se torna evidente no primeiro acto do *Nágananda.*

A deliciosa scena de amor do *Sákuntalá,* pelo menos na edição mais recente da peça, é cortada quando o heroe se prepara para haurir como uma abelha o mel dos labios da heroina. Os modernos dramaturgos são menos escrupulosos, ou menos requintados. Em dois dramas, no *Veni-Samhára* e no *Prachanda-Pandava* a heroina é arrastada pelo palco por uma trança dos seus cabellos. Este ultrage é, nos dois dramas, o motivo da acção. Num terceiro, no *Viddha-Salabhanjika,* representa-se a ceremonia do casamento e ha quem durma em scena.

As peças indús abriam por uma benção, *nándi,* seguida por uma especie de narrativa do auctor, e

por uma scena de introducção entre o director e um dos actores, que se ligava mais ou menos com o início da peça. Esta era dividida em actos, *ankas,* e scenas. As primeiras *nátakas* não deviam ter menos que cinco, nem mais de dez. Sete parece ser o numero commum. A grande *nátaka* vae até quatorze. O comprimento das peças indús das mais altas classes é consideravel — quasi uma trilogia de Eschylo — mas nunca se representava mais que uma na mesma occasião.

As peças comicas eram restringidas a dois actos e chamavam-se-lhes *sandhis.* Theoricamente a concepção do drama indú segue muito de perto o contorno geral acima exposto. Tinha um merito caracteristico, é que raras vezes se adivinhava o desenlace antes do ultimo acto. A peça fechava, como principiava, por uma benção ou prece.

Dentro desta estructura ha situações tão engenhosamente expostas e tão soberbamente trabalhadas como as de qualquer peça moderna do Occidente. A scena no drama *Sákuntalá,* quando a verdadeira esposa apparece ante o marido, que, ao reconhecê-la é fatalmente assombrado por um encantamento, é inexcedivel de dôr; a scena no drama *Málatí e Madhava,* quando o amante arranca a sua bem amada aos horrores do sepulcro, é admiravel de pavor. O reconhecimento, principalmente entre paes e filhos, proporciona situações que apresentam um pathetico que Euripedes nunca excedeu.

O engenhoso artificio de «uma peça dentro da

peça», tão familiar no drama inglês, é empregado com o maior successo por Babhavúti. Tambem se serviam de metamorphoses milagrosas e, numa peça das mais modernas, *Ratnávalí,* a magica vulgar concorria para o desenvolvimento da acção. A par de muitas scenas do mais frisante e imponente contraste havia outras da mais delicada e poetica graça, como por exemplo o indescriptivel e delicioso episodio de duas donzellas do deus do amor ajudando-se reciprocamente a colhêr o botão vermelho e verde da mangeira; ou gracís incidentes domesticos, como o do cortezão, ouvindo tagarelar o filho da amante, uma das mais bellas scenas, e que raras vezes se representam no drama moderno sem affectação. Os dramaturgos indianos empregavam largamente no desenlace, no sentido restricto da palavra, o *deus ex machina* e com frequencia com bom senso.

Cada drama tem a sua especie apropriada de heroe ou heroina, e ainda neste ponto os praxistas se comprazem em arranjar uma infinidade de subdivisões. Entre as heroinas contam-se as cortezans. A sua posição social assemelhava-se de alguma fórma ás hetairas gregas. Conviver com ellas não era considerado, na prática, embora o pudesse ser na theoria, uma deshonestidade, nem mesmo para os brahmanes. Em geral, o drama indú indica relações entre os sexos, sujeitas ás peculiares restricções do uso, mas mais livres que as que os exemplos mahometanos mostram ter introduzido

na alta sociedade indú. Os caracteres masculinos são frequentemente desenhados com habilidade e algumas vezes com genuina força.

O principe Samsthanaka do *Mrichchhahati* é um typo egoista, nascido na purpura, e digno de ser emparelhado com qualquer figura similar dos dramas modernos, typo tantas vezes aproveitado pelos dramaturgos. No *Mudrá-Rakshasa* as intrigas dos ministros são tão bem expostas como no melhor drama actual e os principios sobre que gira a acção são judiciosamente discriminados. Entre as personagens de somenos importancia do drama vulgar indú, ha dois dignos de referencia, por corresponderem, embora não sejam precisamente os mesmos, a typos familiares das outras litteraturas dramaticas. São elles o *vitá,* o perfeito, mas dependente companheiro, homem ou mulher, e o *vidúshaka,* íntimo humilde, mas não criado, do principe, e o bôbo da acção. Caso curioso, é sempre um brahmane, ou o pupillo de um brahmane. O seu papel é gosar os beneficios de uma vida tranquilla, o de comer em especial; os seus gracejos são sempre inoffensivos.

A dicção é sempre ornamentada, tropical. Rückert define-a com felicidade, dizendo: «A prosa é flexivel e o verso bem entretecido.» Na opinião de Gœthe, no verso indiano: «As palavras transformam-se em allusões, as allusões em sorrisos e os sorrisos em metáphoras.» O drama indú baseia-se essencialmente nas suas qualidades litterarias, na

familiar santidade dos seus themas favoritos, no effeito que esses requisitos são capazes de produzir.

O apparato scenico é pouco conhecido. Os singelos artificios para as entradas e sahidas não merecem ser descriptos. Além dos carros dos deuses e dos seus emissarios pouco mais havia que valha a pena mencionar-se. Em compensação a propriedade do traje era observada com rigor, tanto no que a peça exigia, como na fidelidade como eram reproduzidos os vestuarios do povo indiano.

Os ministros de uma arte praticada em taes condições não podiam ser olhados com respeito. Partilhavam do desprezo ou coisa peor, que em toda a parte coube em sorte ao actor se exceptuarmos a grande e civilisada Grecia. Parece que, desde os tempos mais remotos, houve companhias de actores na India, e citam-se exemplos de comediantes que eram considerados membros respeitaveis da sociedade. Em épocas recuadas existiam, individualmente, actores que gosavam de larga reputação. No *Anargha-Rághava* affirma-se: «Todo o mundo conhece os merecimentos de Kalaha-Kaudala.» Os directores das diversões dramaticas eram quasi sempre brahmanes, como ficou dito atrás. Os papeis femininos eram representados geralmente por mulheres, embora não invariavelmente. Accentua-se essa excepção na peça *Viddha-Salabhanjika* onde, como tantas vezes se tem feito no theatro do Occidente, um ministro astucioso

disfarça a filha em rapaz e com esse disfarce está quasi para casar com uma pessoa do seu sexo.

O estudo do drama indú, quando não tivesse outra conveniencia senão o de servir de termo de comparação, seria inestimavel por esse lado. Mas ainda no ponto de vista puramente litterario, a sua excellencia accentua-se entre os primeiros do mundo. É na verdade uma simples phrase chamar a Kálidása o Shakspeare indiano,—um titulo que se significasse mais que um synonymo de preeminencia poetica, podia ser vantajosamente disputado a favor de Babhavúti. Seria um erro crasso collocar uma litteratura dramatica, que, como a indú, é a quinta essencia da cultura de uma casta, ao lado de outra que representa o mais completo desenvolvimento da consciencia artistica de um povo como o helleno.

O drama indú não póde ser classificado de nacional, no sentido mais amplo da palavra; é o drama de uma classe litteraria embora como tal exhiba muitas das mais nobres, das mais requintadas e caracteristicas faces da religião e civilisação indú. A moral do drama indú é de caracter elevado, mas filia-se num systema escolastico de philosophia religiosa, consciente da sua perfeição. Attribue ao poder da sorte uma supremacia, ante a qual tanto os deuses como os mortaes se devem inclinar, mas se a vida presente do homem é apenas uma phase do cyclo dos seus destinos, os esforços da mais sublime moral indicam-lhe ao

mesmo tempo que o cúmulo das possibilidades e do sacrificio de si proprio é a suprema condição tanto da perfeição individual como do progresso do mundo. São concepções taes como estas que enredam e complicam a vida moral do drama indú.

Os affectos e paixões que formam a parte do *eu* desenham com fidelidade a natureza que nenhuma arte póde despresar. A liberdade do desenho, porém, é restringida por condições que não nos são familiares e que ás vezes se nos afiguram intoleraveis, mas que era impossivel á imaginação dos poetas indús descurar.

A pura absorpção de si mesmo, da ambição oú do amor, surge-nos inconcebivel coada através do espirito de alguns desses poetas, e a sua philosophia social é sempre baseada no systema das castas. São mestres no modo como manejam o pathetico, principalmente na parte que se liga com a resignação. No exprimir de certas manifestações de delicadeza são deficientes. A sua maneira de delinear as scenas inferiores é singular, até nas producções de intuitos comicos accentuados. Resumindo, a litteratura dramatica indú, mesmo nas peças com palavras, é como os sons sahidos pelo nariz, poucos exemplos intelligiveis fornece ás nações do Occidente.

A excellencia caracteristica do drama indú é de se apresentar vestida com um traje poetico, que a envolve como as flores desabrocham do seio da terra na estação primaveril. As suas mais no-

bres producções, diga-se a verdade, nunca mentem á sua origem meio rural meio religiosa; entretecem-se com as grinaldas de chimeras idylicas numa cadeia ininterrupta accrescentando ás suas naturaes e favoritas florescencias novos e frescos encantos do seu inexhaurivel jardim. É pujante a descrever os grandes aspectos da natureza, as suas densas florestas e as ribas do Oceano.

Só um profundo conhecimento da litteratura nativa poderia acompanhar a sua declamação, uma incessante alluvião de phrases e figuras, ouvidas como zumbido de abelhas quando pousam no lotus e contemplada com a piedosa sympathia da trepadeira de Sákuntalá quando se enrosca na mangueira. A belleza poetica do drama indú revela-se no mysterioso encanto do seu delineamento, se não no seu fúlgido esplendor, mesmo quando não é habil. O seu estudo não póde deixar de ser feito pelas pessoas que presam a boa litteratura, e que, ainda de mais a mais, podem descobrir nelle novos materiaes e até novas maravilhas.

IV

O drama na China

Antiguidade — Periodo classico — Pi-Pa-Ki — Declinação e decadencia — Tendencias theoricas — Drama religioso — Drama historico — Drama domestico — Intuitos das personagens — Delineamento e desenvolvimento da urdidura — A principal personagem que canta — Declamação poetica — Meritos do drama chinês — Scenario e trajes — Actores.

O theatro chinês, como o indú, nasceu das artes de cantar e dansar. Os chinêses attribuem-lhe uma origem antiquissima. Desenvolveu-se parallelamente aos bailados e pantomimas e foi florescendo até attingir as suas fórmas mais adeantadas. Muitas das suas peças continham, originariamente, referencias symbolicas a varios assumptos, taes como ceifas, guerra e paz, etc. Assegura-se que uma remotissima pantomima symbolisava a conquista da China por Wou-Wang; outras eram de caracter mais humilde e até muito obscuro. Os chinêses tambem attribuem á sua musica uma grande antiguidade de origem.

Embora algumas tradições affirmem que o

drama chinês foi inventado pelo imperador Wan-Te, no anno 580 antes de Christo, esta honra é mais usualmente concedida ao imperador Heun-Tsung, que viveu no anno 720 antes de Christo, e que é tambem rememorado como sendo um reformador radical da musica. Desde então as pantomimas cahiram em descredito.

A historia do theatro chinês é dividida, desde essa data, em quatro periodos distinctos. Não temos meio de verificar o rigor dessa divisão. Em todo o caso cada uma das peças apresenta o cunho caracteristico da época a que pertence.

Essas divisões são:

As peças compostas no tempo da dynastia Tang, desde o anno 720 a 907 antes de Christo. Estas peças, chamadas *Tchhouen-Khi,* limitavam-se a representar acontecimentos extraordinarios. O seu delineamento consistia numa especie de drama heroico. O periodo que se lhe succedeu de guerra civil interrompeu «os gosos da paz e da prosperidade» (uma phrase chinêsa das representações dramaticas). Mais tarde essas peças reviveram.

As peças da dynastia Sung abrangem o espaço que vae do anno 960 a 1119 da era christan. As peças deste período são chamadas *Hi-Khio.* Desde então surge uma particularidade no theatro chinês; figura nelle uma personagem principal: *o cantor.*

A época mais conhecida do drama chinês é a das dynastias Kin e Yuen, desde 1125 a 1367. As peças deste período são chamadas *Yeun-Pen* e

Tsa-Ki. Esta ultima tem semelhanças com o *Hi-Khio* e trata de muitos e variados assumptos. Foi principalmente o *Yuen-Pen* que nos deu a conhecer o theatro chinês; ás peças curtas designadas por *Yen-Kia* são do mesmo estylo, mas mais breves. A lista dos auctores dramaticos na dynastia Yuen é soffrivelmente extensa; comprehende cêrca de oitenta e cinco. Quatro, affirma a lenda, eram cortezans. Calcula-se o numero de peças compostas por estes auctores anonymos em não menos de quinhentas e sessenta e quatro. Foi o missionario jesuita Prémare quem primeiro revelou á Europa a existencia da tragedia *Tchao-Chi Cu-Eul* «O orphãosito da casa de Tchao», tragedia fundada numa antiga peça que descreve as aventuras de um herdeiro ao throno imperial, preservado numa caixa mysteriosa qual outro Cypselus ou Moysés. Voltaire aproveitou o thema da remota peça para uma tragedia rhetorica, na qual elle declara com toda a fleugma que era sua intenção: «descrever os costumes dos chinêses e dos tartaros.»

Esta ultima peça, um pouco menos elevada na classificação dos caracteres, e muito menos perfeita no delineamento, foi depois traduzida por Stanislas Julien. É devido ao labor deste estudioso, de sir J. F. Davis e de Bazin Senior que devemos uma serie de traducções dos dramas chinêses, entre os quaes ha, na verdade, algumas obras primas.

O drama justamente famoso *Pi-Pa-Ki* «A historia do alaúde» pertence a um período mais mo-

derno que as peças de Yuen, pois foi composto nos fins do seculo XIV por *Kao-Tonj-Kia,* e reproduzido em 1404, no tempo da dynastia Ming, com alterações de Mao-Tseu, commentador de sabor e gosto. O *Pi-Pa-Ki,* que, como drama domestico de sentimento, possue um altissimo merito, gosa ha muitos annos de uma excepcional popularidade na China. Tem sido frequentemente reeditado com prefacios laudatorios, e no seculo XVIII foi considerado como um monumento de moralidade e a obra prima do theatro chinês. Parece que este drama não encontrou competidor serio, posto que fosse originariamente concebido para reagir contra as peças então em voga, especialmente contra o celebrado *Si-Sianj-Ki* «A historia da bandeira do Occidente» de Wang-Chi-Fou.

O período decorrido de 1368 a 1644, durante a dynastia Ming, não contém nenhum progresso. «O que é que se encontra ali?—pergunta o prefacio da edição de 1704 do *Pi-Pa-Ki.*—Dialogos burlescos, um acervo de scenas, umas imaginadas e outras apanhadas no tumultuar das ruas, ou a ignobil linguagem das estradas, extravagancias de demonios e de espiritos no meio de intrigas de amor que repugnam á delicadeza dos bons costumes.» O theatro chinês nunca mais se levantou desta decadencia.

Theoricamente nenhum drama é mais consistentemente elevado nos fins e na maneira de ser que o chinês. Todas as peças deviam ser moraes e

instructivas. Um artigo do codigo penal do imperio impõe aos dramaturgos chinêses um objectivo virtuoso.

Todo aquelle que escrever peças immoraes residirá no purgatorio durante tanto tempo quanto se representarem as suas peças. Comtudo, na prática, o drama chinês não aspira a realizar amplos ideaes. Se nos cingirmos á crítica indigena, já citada, entre dez mil escriptores dramaticos nem um só intenta aperfeiçoar a educação da humanidade por meio de preceitos e de exemplos.

Os chinêses, como os indús, não fazem distincção entre tragedia e comedia. Classificam as peças, segundo os assumptos, em doze categorias. Actualmente é duvidoso se as que elles classificam como mais elevadas merecem na verdade tal primasía. O elemento religioso no palco chinês é com frequencia uma pura chocarrice. A vida religiosa tal como ella se reflecte no drama colloca as diversas crenças ao lado uma das outras e recebe todas as superstições sejam qual fôr a sua origem. De todas as tradições e doutrinas religiosas as mais comprehensiveis são as do budhismo, religião que dominava já na China, muito antes dos dramas mais remotos conhecidos. Assim o thema da absoluta abnegação é tratado numa peça, como no *Sacrificio de si mesmo,* de Tchao-Li; o da inteira absorpção na vida religiosa noutra, como por exemplo no *Lai-Seng-Tchai* «A divida que se paga no outro mundo».

Os chinêses não desconhecem o drama historico, e embora a lei prohiba fazer figurar no palco «imperadores, imperatrizes, principes famosos, ministros e generaes de outras eras», tal restricção não é observada na prática. No *Han-Kong-Tseu* «As maguas de Han» por exemplo, que se baseia numa lenda historica singularmente parecida com a historia de Esther e com o mytho da filha de Erechtheus, o imperador Yneu-Ti (pertencente a uma das dymnastias cahidas) desempenha uma parte importante e tristissima.

Um grande numero de peças chinêsas, accessivel ás traducções, pertence ao genero domestico e a uma subdivisão que póde ser chamada drama criminal. A sua virtude favorita é a piedade, de uma especie privativa aos paes ou sogros como no *Lao-Seng-Eul,* ou prática, como no *Pi-Pa-Ki.* A sua urdidura favorita consiste na descoberta de um criminoso, occulto durante muito tempo, e no desforço da innocencia perseguida, como se vê «No circulo de gis» *(Hoei-Lan-Ki),* na «Tunica justa» e na «Vingança de Teou-Ngo». Na escolha e elaboração de taes assumptos pouco deixam a desejar, segundo os mais ardentes devotos da litteratura cheia de angustias. Além destas peças, ha mais uma comedia de amor pura e simples—uma peça de natureza não em «extremo meiga» mas ineffavelmente innocente, a *Tchao-Mei-Hiang* «Intrigas de uma creada de quarto».

Livre na escolha dos themas, o drama chinês

é, do mesmo modo, notavelmente amplo na creação dos caracteres. Como é bem conhecido, a sociedade chinêsa não se baseia, á semelhança da indú, em principios de casta. A categoria na China é determinada pela profissão, e esta ainda depende do resultado dos exames. Estes factos familiares apparecem constantemente ao leitor das peças chinêsas. O *Tchoang-Yuen* ou o mais classificado na lista dos licenciados, é a flôr da sociedade chinêsa, o heroe de muito drama, como no *Ho-Han-Chan, Pi-Pa-Ki,* etc. É uma apreciada vaidade por muitos annos «um antepassado que desempenhou altos cargos devido aos seus triumphos litterarios», como se lê no *Tchao-Li.* Noutros casos, uma pessoa reprovada no seu exame militar, torna-se como por uma natural transição, um gulotão monstruoso.

O drama chinês não respeita as classes baixas, pinta com liberdade digna de nota as virtudes e os vicios de approximadamente cada phase da sociedade. Existe a mesma liberdade com relação ao sexo feminino; é claro que em épocas remotas houve algumas restrições vexatorias na vida chinêsa no convivio social entre homens e mulheres. A variedade dos caracteres femininos no theatro chinês é grande, vae desde a heroina, que se sacrifica pelo amor de um imperio «Magoas de Han» até á bem desenhada rapariga que declara que «á mulher veio ao mundo para ser obediente, para dobar meadas de seda e trabalhar com a agulha» *(Pi-Pa-Ki)*—desde a criada de quarto que planeia

a mais gentil e sentimental das entrevistas, até á descuidada cortezan que, qual outra Millwood, exproba ao cumplice o seu crime quando elle lhe pede misericordia e o convida a morrer com ella na esperança de uma reunião para além do tumulo (actos IV do *He-Lang-Tan* e do *Hoei-Lan-Ki)*. No casamento, a primeira esposa, a legitima, distingue-se da segunda, que é ás vezes uma antiga cortezan, e para quem os sentimentos da primeira variam entre amargos ciumes e fraternal amisade.

O desenvolvimento das peças chinêsas é de uma grande ingenuidade e mostra accentuada aversão para restringir o tempo e logar. A natureza do enredo abrange uma longa serie de annos e transpõe largos intervallos de distancia local. As peças são divididas em actos e scenas. Os primeiros são, em geral, quatro; ha ás vezes uma introducção ou narrativa-prólogo, declamada por alguns dos caracteres *(Sie-Tsen)*. Existem, no entanto, algumas peças que são compridissimas. O *Pi-Pa-Ki* está dividido em vinte e quatro secções, e bem feitas as contas em quarenta e duas. « Eu não desejo, diz um emprezario num prólogo, que esta representação seja demasiado longa, acaba hoje e não se lhe corta nada», — do que se deprehende que a representação de algumas peças levava mais de um dia. Exigia a regra que houvesse um acto separado para o desenlace.

Segundo uma theoria, da qual nem sempre é facil traçar a operação, a sublimidade do delinea-

mento consistia no dualismo ou contraste de scena a scena, exactamente como o primor da dicção residia no parallelismo ou antíthese de phrase a phrase. Não estando sujeito a restricções aquillo que póde, ou não póde ser representado num palco, o desenvolvimento do enredo permitte o emprego de innúmeras variedades de incidentes. Ha mortes á vista do publico pela fome, por submersão, por veneno, por execução; os açoutes e as torturas são inflingidas no proscenio; ha milagres e incidentes de magica; o espirito de uma filha innocentemente executada reclama do pae que a vingue do seu infame assassino e assiste em pessoa ao subsequente inquerito judicial.

Certas particularidades na marcha da acção são devidas mais aos usos da sociedade que ás leis dramaturgicas. Os casamentos são, em geral, arranjados—pelo menos nas altas espheras da sociedade—por damas profissionalmente empregadas como agentes matrimoniaes. A resolução do *nodus* da acção é usualmente accentuada pela interposição directa de um representante superior da auctoridade—um tributo ao systema paternal do governo, que é a variedade caracteristica dos chinêses do *deus ex machina.*

Este tende naturalmente ao favorito epílogo de uma glorificação do imperador, assemelhando-se á de Luiz XIV no fim do *Tartufo,* ou da indole das da *rainha virgem* em mais de uma peça inglêsa isabeliana. Devemos accrescentar que as persona-

gens poupavam as despezas do cartaz annunciando e reannunciando persistentemente os seus nomes e genealogias e suppriam a necessidade de um livro, visto recapitularem com frequencia a parte da peça já representada.

Ha no drama chinês uma particularidade que convém pôr em evidencia. O principal caracter de uma peça representa tanto o auctor como a personagem.

Elle ou ella é heroe ou heroina e *côro*. Este é desempenhado pelo protagonista que *canta* trechos poeticos, maximas de sabedoria e de moralidade, reminiscencias e exemplos tirados da lenda ou da historia. Estes trechos entoados fóra do dialogo variam-no e transmittem-lhe tanta elevação e brilhantismo quanto possivel. O caracter que canta deve ser a principal personagem da acção e póde ser tirado de qualquer classe da sociedade. Se esta personagem morre no decorrer da peça, canta outra em seu logar.

Mencionando esta feição caracteristica do drama chinês, seria flagrante injustiça julgar qualquer das outras suas producções sem apreciar devidamente os trechos lyricos, que não se limitam ao canto da personagem principal, pois outros caracteres com frequencia «recitam versos». É nestes trechos lyricos ou didacticos que se devem procurar as flôres de dicção a que se referiu Julien. Consistem, a maior parte das vezes, no emprego de uma phraseologia metaphorica de infinita bel-

leza nas suas variedades—taes como uma extensa serie de phrases compostas com uma palavra que significa *jacto* e que exprime separadamente as idéas de raridade, distincção, belleza, etc., ou como outras derivadas de nomes de côres, passaros, animaes, metaes preciosos, elementos, constellações; ou alludindo a anecdotas ou lendas predilectas.

Estas feições constituem o elemento litterario *por excellencia* das composições dramaticas chinêsas. Embora seja impossivel para um inexperiente leitor ser accessivel aos encantos de uma tão rara phraseologia, é discutivel se o estylo do drama chinês tem direito a ser considerado realmente poetico. Abundam nelle talvez os ornamentos poeticos, mas não está como o indú, banhado em poesia.

Os meritos desta litteratura dramatica não se limitam á ingenuidade da construcção e variedade de caracteres—meritos de si importantes, que nenhuma crítica bem orientada póde negar. As suas obras primas não são só verdadeiramente patheticas na concepção e nas principaes situações da acção, possuem scenas de singular delicadeza de delineamento—taes como aquella onde o recemcasado marido da heroina abandonada tenta em vão, na presença da segunda esposa, cantar no seu novo alaúde, depois de ter posto de parte o antigo. No ultimo acto de uma tragedia que appella simultaneamente para o patriotismo e para a piedade, existe nelle um intenso e imaginativo poder

na personagem do imperador, quando, sabendo da partida, mas não da morte da sua amada, busca a solidão interrompida apenas pelos guinchos da gallinha brava.

O drama chinês não é despido de jovialidade. A azougada criada que persuade a ama a confessar-lhe o seu amor com o argumento de que: «a humanidade a convida a amar os homens»; o juiz corrupto (um typo vulgar nas peças chinêsas) que se põe de joelhos deante das partes a incitá-las a que pleiteem «o pae e a mãe que lhes dá o sustento», são exemplos bem frisantes. No *Pi-Pa-Ki* ha uma scena admiravel de burlesco sobre o ainda mais caracteristico thema dos ridiculos de um concurso. Se taes graciosidades não se multiplicam, merecem pelo menos ser citadas. Os elementos que possuimos para o estudo dessa litteratura dramatica não são abundantes, vale pois a pena aproveitá-los todos.

No norte da China ha casas que servem, temporariamente, para nellas se effectuarem representações dramaticas. No sul os theatros são, em geral, armados nas ruas *(Hi-Thai)*. É este o motivo principal porque na China nunca se olhou muito para as «decorações» de uma certa importancia. O «guarda-roupa» é descripto como sendo magnifico; é tradicionalmente o usado antes do seculo XVII em harmonia com o colorido historico de muitas peças.

A profissão de actor não é um modo de vida

respeitavel na China. Os emprezarios costumam comprar filhos de escravos e na escravatura os conservam. É prohibido apparecerem mulheres no proscenio desde que o imperador Khien-Long admittiu uma actriz no numero das suas concubinas. De então para cá os papeis femininos são desempenhados por mancebos, e em certas occasiões por eunucos.

V

A dramaturgia no Japão, Egypto e nalguns povos da America

O drama japonês — Chiushingura — Ausencia do drama no resto da Asia — Vestigios isolados do drama nos povos do Novo Mundo — Elementos dramaticos na vida religiosa e popular do Egypto.

O drama japonês tem sido até agora, segundo todas os probabilidades, uma distracção extremamente apreciada pelas classes inferiores, mas que nunca foi nobilitada por uma litteratura digna desse nome. Excluindo os elementos nativos de musica, dansa e canto e as narrativas e pantomimas lendarias ou historicas, o drama no Japão é uma importação chinêsa. Até ha bem pouco tempo não tentou, pelo menos apparentemente, nem mesmo nas suas producções mais avançadas, emancipar-se de reproduzir os typos chinêses convencionaes.

Cêrca dos fins do seculo VI Hada Kavatsu, de origem chinêsa, mas nascido no Japão, principiou a organisar espectaculos para beneficio do paiz e

escreveu trinta e tres peças. Os japonêses, comtudo, attribuem a origem do seu theatro á introducção da dansa chamada *Sambaso* como um feitiço contra um terramoto que occorreu em 805. Esta dansa ainda está em uso como preludio das representações theatraes. Em 1108 viveu uma mulher com o nome de Iso, que é considerado como «a mãe do drama japonês». Os seus espectaculos limitavam-se a dansas ou a quadros vivos com trajes masculinos *(otokomai)*. A introducção do drama propriamente dito é universalmente attribuido a Saruwaka Kauzaburô, que, em 1624, abriu o primeiro theatro *(sibaia)* em Yeddo.

Pouco tempo depois, em 1651, as casas de espectaculos foram removidas para um sitio privativo da capital, onde estiveram por muito tempo e onde ainda estão algumas. O theatro começou a florescer desde então, quer ahi quer nas cidades da provincia, principalmente nas do norte. As pessoas de uma certa categoria nunca iam ao theatro, mas os actores eram convidados em certas occasiões a representar peças na residencia dos nobres, que não se dedignavam nas festas solennes tomar parte no desempenho de uma especie de opera, muito apreciada por elles, baseada em lendas e chamada *nô*. Só o mikado possuia um theatro seu.

Os assumptos das peças populares são na maior parte historicos, embora o nome das personagens estejam mudados. Ha um exemplo desta affirmativa no *jôturi,* ou romance musical. O conto uni-

versalmente conhecido *Chiushingura* «O pacto leal» foi amplificado e adaptado para o theatro. Esta famosa narrativa da fidelidade feudal dos quarenta e sete *ronins,* que em 1699 vingaram o suicidio judiciario do seu chefe no arrogante funccionario que o provocou, agita mais que commove nos seus incidentes e contém scenas sanguinarias a par doutras das casas de chá, scenas que são um especimen da comedia japonêsa de costumes.

Um dos livros deste romance dramatico consiste numa descripção metrificada, principalmente num dialogo, de uma jornada, que, á moda das peças indús, se passa no palco. Existem ainda outras peças populares que se baseiam no mesmo assumpto, além dos dramas domesticos de genero ultra-realista, e com frequencia altamente improprios, não obstante serem delles excluidas todas as intrigas contra as mulheres casadas. Fadas, demonios, operas, bailados, farças e «intermezzos» intercalam-se com os jogos dos acrobatas e dos pelotiqueiros.

Cada classe no Japão exige para si uma especial distracção theatral—que dura do nascer ao pôr do sol,—e, como as casas de espectaculos inferiores apropriavam e mutilavam as peças das mais aristocraticas, é claro que as condições do theatro japonês não eram promettedoras. A civilisação e o progresso que fez do imperio do «sol nascente» uma potencia militar de primeira ordem, constituindo-se em alavanca poderosissima

de todos os ramos da actividade humana, penetrou tambem nos dominios do palco.

Lembram-se os nossos leitores, com certeza, dos espectaculos dados pela actriz japonêsa Sada Yacco no theatro D. Amelia de Lisboa, de 19 a 22 de maio de 1902, depois de representar em todas as capitaes do mundo civilisado. Foram quatro as recitas. Na primeira interpretou *Kosan e Kinkoro* e o *Mercador de Veneza;* na segunda o drama classico japonês *Shogun* em tres actos e a comedia em um *Zingoro* «Boneca»; no terceiro *Ghesha e o cavalleiro,* drama em dois actos e *Kesa* tambem em dois; e a quarta, em «matinée», em que repetiu as peças da segunda. Além de Sada Yacco o publico applaudiu o primeiro actor Kawakami. O auditorio, que não comprehendia, é claro, uma palavra de japonês, riu-se na primeira representação, mas era tal a intensidade dramatica dos artistas, tão expressivos o seu jogo physionomico e os seus gestos, que acabou por tomar a companhia a serio e applaudiu-a depois sem reservas e com inteira justiça. A titulo de curiosidade diremos que o espectaculo era completado pela celebre dansarina Loie Fuller, eximia na dansa serpentina.

O scenario movel e propriedades do theatro japonês está mais adeantado que o prototypo do chinês. Os interpretes eram, excepto nos bailados, exclusivamente homens. Embora os actores principaes gosem de grande popularidade e recebam

respeitaveis salarios, a classe é considerada com desprezo e as companhias são geralmente recrutadas nas camadas mais baixas. Todas estas condições, como dissemos, se teem ido modificando, e é de prever que a crescente marcha de progresso do Japão revolucione o theatro como revolucionou tudo mais.

Não existem vestigios de theatro nos outros povos civilisados da Asia. O de Sião deve ser considerado um ramo do indú. Entre os hebreus e outros povos semitas, bem como num povo originariamente aryano da Asia que tem cultivado as letras com assiduidade e exito—os persas—a arte dramatica ou é deficiente ou as suas producções são eventuaes e exoticas. Não é necessario insistir sobre o *elemento* dramatico que se patenteia nos dois livros das Escripturas hebraicas—o *Livro de Ruth* e o *Livro de Job.* Sobre o elemento dramatico dos ritos religiosos dos egypcios tratar-se-ha mais adeante.

Não cabe nos limites deste esboço e mesmo por que ficaria um tanto deslocado, enunciarmos aqui os vestigios de passatempos dramaticos que teem sido encontrados em diversas partes do Novo Mundo. Nesses povos longinquos realizam-se representações, acompanhadas por dansas e intercaladas com recitativos, como presenceou o capitão Cook nas ilhas do Mar do Sul.

Do chamado drama inca, dos peruanos, a unica reliquia que nos resta, *Apu Ollantay,* affirma-se

ter sido escripto em lingua quichua, ditado pelos indigenas, por padres hespanhoes logo depois da conquista. Este drama foi em parte traduzido por Mr. Clements Markham e mais tarde duas vezes posto em verso allemão. Parece ser uma peça historica, do typo heroico. Ha nelle incidentes de revolta combinados com scenas patheticas e uma situação lyrica de bastante doçura—o lamento de uma perdida personagem. A emparelhar com esta existe o bailado dramatico do feroz asteca, *Rabinal-Achi,* traduzido pelo abbade de Bourbourg. O texto é mais uma serie de allocuções guerreiras que uma tentativa de delineamento de caracter dramatico. Mas isto são meras curiosidades isoladas.

A civilisação e as idéas religiosas dos egypcios influiram tão vitalmente no povo, de cujo drama mais adeante trataremos, que não podemos deixar de nos referir a elle. A influencia dos egypcios na civilisação grega foi exaggerada por Herodoto. Se nunca se ha de saber ao certo quanto os gregos devem aos egypcios nos diversos ramos da sciencia, não ha duvida que os primeiros se confessam discipulos do Egypto na doutrina principal da sua theologia nativa. A doutrina da immortalidade da alma encontrou ahi a sua mais solenne expressão nos mysteriosos recitativos a proposito dos ritos da sepultura e nas narrativas da migração da alma da terra para a sua eterna morada. Estas solennidades, cuja intromissão nos mysterios hellenicos teem sido attribuida á interferencia do culto thra-

cio de Dionysio, continham indubitavelmente elementos dramaticos, sobre o valor dos quaes não vale a pena demorarmo-nos.

As idéas ás quaes elles procuraram transmittir personificação centralisavam-se em Osiris, o poder vivo ou alma universal da natureza, a quem Herodoto identifica com toda a ingenuidade com o Dionysio dos gregos. A mesma divindade era de egual fórma honrada com procissões entre as populações ruraes egypcias, as quaes, segundo essa auctoridade, se assemelhavam a todos os respeitos, excepto na ausencia de córos, ás procissões phalicas dos gregos em honra do deus do vinho.

Que os egypcios consideravam a musica como uma sciencia importante parece plenamente estabelecido. A musica era diligentemente estudada pelos seus sacerdotes, embora não, tanto como entre os gregos, pois fazia parte da educação geral. Nos ritos sagrados dos seus deuses permittiam em regra o uso da flauta e da harpa, bem como a musica vocal. A dansa era uma arte só exercida por profissionaes, mas não obstante as classes superiores se absterem da sua prática, as mais baixas exhibiam-na nas occasiões festivas, quando se pronunciava a tendencia para a pantomima e prevalecia a licença e a chocarrice desenfreada, exactamente como nos remotos festivaes campezinos dos povos italiano e grego. Nos monumentos egypcios não existem vestigios evidentes de representações de dansas de homens armados ou de coisa semelhante.

VI

A tragedia grega

Origem religiosa — Como nasceu — Tragedia lyrica — Invenção do drama tragico — Origem da comedia — O drama satyrico — Tragi-comedia — Periodos da tragedia grega — Eschylo — Sophocles — Euripedes — Os grandes mestres da tragedia e os seus contemporaneos — Ultimo período — Os successores dos grandes mestres em Athenas — Os alexandrinos — A tragedia dos grandes mestres — Assumptos — Delineamento — A trilogia de Eschylo — A tetralogia — Acções complicadas — Caracteres — Estylo — Melhoramentos nos trajes.

É possivel e até provavel que os elementos do theatro grego, os mananciaes onde foi beber, se resintam da influencia dos egypcios, dos phrygios, ou doutros povos asiaticos, mas o seu desenvolvimento foi independente, feito exclusivamente por si. Não só no principio, mas ainda durante todo o tempo que houve theatro na Grecia, o seu modo de ser relacionava-se intimamente com a religião. É esta a principal caracteristica da sua historia, o que não succede no mesmo grau e na mesma amplitude com o theatro de nenhum outro

povo antigo ou moderno. Não só os dois grandes ramos do theatro grego tiveram por origem o uso do culto religioso, mas nunca perderam a sua expressa união com elle, embora um — a comedia — na sua ultima phase abandonasse qualquer contacto directo com a sua origem.

O polytheismo hellenico era simultaneamente tão activo e tão fluido ou flexivel nas suas configurações anthropomorphas, que nenhum outro systema religioso assimilou tão victoriosamente elementos estranhos, ou tão viva e variadamente desenvolveu os seus. Assim, o culto de Dionysio introduzido na Grecia pelos phenicios, bem como o do tauriforme deus-sol que os seus sectarios adoravam com estridentes gritos — depois Baccho ou Iaccho — e o deus da geração e da producção — mais tarde o emblema phallico — ficou pertencendo á religião dorica do deus-sol Apollo. Apollo e sua irman correspondiam ás divindades pelasgas e achaianas do sol e lua, a quem o phenicio Dionysio e Demeter supprimiram, ou aos cultos de que eram alvo. O culto de Dionysio, que visava principalmente aos seus attributos de deus do vinho, era celebrado pelos seus primitivos sectarios com representações enthusiasticas, vestidos com a pelle do bode que lhe sacrificavam. Eram estes os *satyros*. Da adoração de Dionysio, Baccho, Apollo e Demeter nasceram os principios do theatro grego.

«Tragedia e comedia — diz Aristóteles — brotaram de um rude e espontaneo costume, — o pri-

meiro dos improvisadores do dithyrambo e o segundo dos que cantavam as canções phallicas.» Esta diversidade de origem e a distincção, ciosamente mantida até os ultimos tempos entre os dois ramos da arte dramatica, embora estejam hoje um tanto em contacto, exige que se trate em separado da origem e historia de cada um delles.

O costume de dar graças aos deuses por meio de dansas e de hymnos nos logares publicos foi primitivamente praticado pelos gregos nos estados doricos, naquelles em que toda a sua existencia estava organisada sobre uma base militar. Eis a razão porque em épocas remotas as dansas dos doricos, apprendidas ou imitadas dos movimentos dos soldados, bem como os seus hymnos, eram canções de guerra. Foi este o principio do *côro* e das canções—chamada *paeans,* de um nome de Apollo —acompanhadas primeiro pelo phorminx e depois pela flauta. Deu-se um passo para a frente quando o poeta com os seus bem ensaiados dansarinos e cantores, como no indú *sútra-dhára,* desempenhava estas funcções religiosas com as de representante da população.

Do dorico *paean,* num período recuado, formaram-se varias especies de dansas coraes, ás quaes corresponderam depois os tres estylos de dansa nas representações scenicas—o tragico, o comico e o satyrico. Nenhum delles, porém, determinou qualquer progresso litterario. Este foi devido á intro-

ducção entre os doricos do *dithyrambo*—originariamente uma canção de convivas alegres, regida, segundo todas as probabilidades, por um flautista, e acompanhada pela musica de outros instrumentos orientaes, como era costume em Creta celebrar-se o nascimento de Baccho—o duplo nascimento—e talvez as suas derradeiras aventuras. Suppõe-se que o chefe da banda—*corypheu*—desempenhava algumas vezes a personagem do deus do vinho, cujos sectarios espalhavam por cima de tudo o *thyrso*. O dithyrambo tomou uma fórma definitiva devida ao lesbio Arion, que floresceu no anno 610 e que compôs poemas regulares, converteu a orchestra errante dos sectarios num côro fixo ou *cyclico,* inventou um estylo de musica adaptado ao caracter do *côro*—o *tragico* ou estylo caprino—e denominou essas canções canticos do bode, ou *tragedias.*

Arion tornou-se assim o inventor da *tragedia lyrica*—uma phase transitoria entre o dithyrambo e o drama regular. A sua invenção, ou o côro com o qual se relaciona, foi *estabelecido* segundo as regras fixadas pelo seu contemporaneo Stesichoro. Quasi ao mesmo tempo que Arion introduzia este melhoramento na cidade dorica de Corintho, as da mesma fórma doricas familias de Sicyon honravam o rei heroe Adrasto com coros tragicos. Daqui a invenção da tragedia ser attribuida pelos sicyoneos ao seu poeta Epigeno; mas este progresso, significativo para a futura historia do

drama grego, de empregar os coros bacchicos para celebrar outros themas, depressa foi annullado pelo tyranno Clisthenes.

O elemento que transformou a tragedia lyrica em drama tragico foi addicionado pelos jonios. O costume de serem recitadas poesias por menestreis andantes, chamados *rhapsodos* (de *rhaptein,* coser e de *ôdé,* canto) veio primeiro da Jonia de além-mar; o apparecimento de taes menestreis foi devido á vulgarisação dos poemas de Homero e aos subsequentes cyclos épicos. Estes recitativos, com ou sem acompanhamento de musica, cedo incluiram versos gnomicos, didacticos e épicos. Se Homero foi um rhapsodo, tambem o era o sentencioso ou «moral» Hesiodo.

O effeito popular destes recitativos foi enormemente augmentado com as innovações metricas de Archilocho (desde 708), que inventou o trocheu e os *iambos,* o ultimo farpado que é a fórma nativa da invectiva satyrica—especies de composição em que Archilocho primava—embora as empregasse depois para outros fins. A recitação destes iambos approximava-se já da declamação theatral. Os rhapsodos foram hospedes bemvindos nas festas populares, onde exerciam a sua arte com recíproca emulação, e onde ultimamente recitavam parte, e, algumas vezes, extensos poemas, na íntegra. A recitação de um extenso poema épico póde ter despertado a idéa de um dialogo theatral; os poemas iambicos alternados, cuja fórma se serve muita vez

da segunda pessoa, talvez ainda mais. O rhapsodo era de alguma maneira um actor; e quando estas recitações chegaram a Attica, levaram com ellas os germens do dialogo theatral.

Os rhapsodos penetraram na Attica num período remoto. A *Illiada,* sabêmo-lo, foi cantada nas brauronias, numa festividade campestre de Baccho, cujo culto se introduzira na Attica em tempos recuados e era applaudida pela população rustica. No entretanto o côro cyclico dos doricos invadira Attica e Athenas, mesmo porque os athenienses tinham já reconhecido a auctoridade do grande centro da religião apollinea em Delpho. Dali em deante o rhapsodico e o cyclico—por outras palavras o épico e o coral—eram elementos que tinham por força de se unir. A união realizou-se com os dois acompanhamentos do culto religioso nos ritos festivos de Baccho e pela adopção destes ritos na cidade que dava as leis. Aconteceu isto no tempo de Pisistrato, talvez depois da sua restauração em 554.

A invenção da tragedia é attribuida a Thespis (535), que se affirma ter sido contemporaneo do tyranno, e oriundo de um dos cantões da Diacria, na Icaria. Seja qual fôr o seu nome, o facto de ser considerado inventor da tragedia provém da certeza de ter elle introduzido um actor no côro dionysio afim de lhe dar mais relêvo. Este actor, representante dos rhapsodos, e sem duvida, nos primeiros tempos, geralmente o proprio poeta, em

vez de apenas alternar os seus recitativos com os canticos do côro, dirigia um discurso ao regente —o *corypheu*—com quem travava por este modo uma especie de dialogo.

O côro rodeava o regente nos degraus do altar bacchico *(thymele)*; o actor subia acima de uma mesa. Esta mesa foi a predecessora da scena, porque o carro de Thespis é uma ficção, provavelmente devida a esta mesa e ao carro de Susarion. O disfarce do rosto do actor, primeiro com pintura e depois com mascara, é uma invenção de certo alcance, mas menor, attribuida a Thespis. No dialogo tratava-se de um mytho relativo a Baccho ou a qualquer outra divindade ou heroe. Fosse ou não Thespis quem nesse periodo escreveu tragedias,—e parece não haver razão para duvidar disso,—e embora o côro cyclico e a recitação rhapsodica continuassem com objectivos separados, a tragedia existiu desde então. As addições essenciaes feitas depois á sua simples estructura foram evidentemente poucas. Eschylo addicionou-lhe um segundo actor, e subordinou as funcções do côro, creado primeiro que o dialogo, a este, que ficou sendo a parte principal da acção. Sophocles dotou-o com um terceiro actor, modificação que tornou a preponderancia do dialogo completa.

Se a origem da comedia grega é mais simples na sua natureza que a da tragedia, o começo do seu desenvolvimento está envôlto em mais obscuridade. Assegura-se que foi inventado por Susa-

rion, natural de Megara, cujos habitantes eram afamados pelo seu genio folgasão, que transmittiram ás suas colonias da Sicilia. Desde então, nessa ilha, a patria da mimica espontanea, nasceu a comedia. Nas festividades bacchicas da vindima rural, bandos de alegres companheiros (Κῶμος, litteralmente uma orgia continuada depois da ceia) iam em carros ou a pé, transportando o emblema phallico e entregavam-se a ribaldas devassidões, licença, ás mais libertinas galhofas. As canções entoadas nestes prestitos ou festas bacchicas, que visavam a exaltar o deus com pessoas gordas e ridiculas, eram chamadas *comos,* num sentido secundario; os convivas bacchicos que as cantavam foram designados por cantor das *comos* ou *comoedos.* Estas procissões phallicas, que depois se realizaram em Athenas e em todas as cidades gregas, transmittiram o seu caracter á velha comedia attica, cuja essencia era o aviltamento pessoal.

Independentes uma da outra na sua origem, a tragedia e a comedia grega nunca mais se uniram. O drama satyrico, embora dalguma fórma participasse da natureza de ambos, esteve sempre, quer na sua origem, quer na sua historia, ligado apenas com a tragedia. Diz-se que Pratinas de Phlionte, contemporaneo de Eschylo, restaurou o côro tragico dos satyros. Produziu, a principio, dramas com a mesma fórma e thema das tragedias, mas onde as dansas eram differentes e inteiramente desempenhadas por satyros. Os poetas tragicos,

que nunca tinham escripto comedias, compozeram dahi em deante dramas satyricos. Mas nunca as tragedias nem os dramas satyricos foram escriptos por poetas comicos. Foi conjuntamente com as tragedias apenas que os dramas satyricos se representaram. A theoria do platónico Socrates, de que o melhor poeta tragico e comico deve ser um homem só, nunca foi exemplificado na prática.

A chamada *hilaro-tragedia* ou *tragi-comedia* dos ultimos escriptores, embora anticipada nalguma das suas particularidades por Euripedes *(Alcestes, Orestes)* não divergia, na fórma, de modo nenhum, da tragedia; apenas continha um elemento comico nos seus caracteres e terminava invariavelmente por um desenlace feliz. O elemento sério e sentimental nas comedias de Menandro e dos seus contemporaneos foi ainda mais longe no desapparecimento da differença essencial entre os dois grandes ramos da arte dramatica grega.

A historia da tragedia grega—que virtualmente sempre permaneceu attica—divide-se em tres períodos.

O primeiro período decorre desde 535 a 499 antes de Eschylo. Delle só chegaram até nós poucos nomes de auctores de peças. São esses, além de Thespis, Choerilos, Phrynichos e Pratinas, que viveram todos em lucta com Eschylo para conquistar o premio do drama tragico. Attribue-se a cada um delles um certo numero de invenções. Entre outras

a introducção dos caracteres femininos a Phrynichos.

Segue-se-lhe depois o período classico da tragedia classica — o de Eschylo, Sophocles, Euripedes e dos seus contemporaneos, desde 499 a 405. É a este período que pertencem as mais importantes phases do progresso da tragedia grega e que se ligam caracterisadamente com os nomes dos tres grandes mestres. Podem ser considerados como representantes das differentes gerações da vida e historia da Attica, embora nestas, como no progresso da sua arte, não haja solução de continuidade.

Eschylo, que viveu de 525 a 456, combatera não só em Marathona e Salamina contra os persas, cuja derrota celebrou com patriotico orgulho no *Perseu,* mas ainda iniciado nos mysterios eleusinianos era um apaixonado partidario da instituição mais intimamente associada com as primitivas tradições politicas do passado — o areópago —, como o demonstrou na *Eumenides.* Pertencia á geração immediata á de Solon, para cujas maximas se inclinava apaixonadamente; filiara-se no partido anti-democratico que favorecia a alliança spartana, e que representava o desenvolvimento dorico da vida hellenica e o systema philosophico baseado nas convicções moraes e religiosas de que o seu espirito se embebera. A sua cavalheiresca intelligencia, o estylo da sua poesia e a inexcedivel sublimidade da sua imaginação dramatica passou

para a geração que lhe succedeu, como se passa para a posteridade, como uma época grandiosa na Historia.

A existencia de Sophocles decorreu de 495 a 405. Foi collaborador de Pericles, e mais um partidario da sua auctoridade que um attento pupillo das suas idéas politicas, mas a sua varonilidade e talvez a maturidade do seu talento coincidiu com os grandes dias, quando estava, como o seu genial amigo e a communidade que ambos tão gloriosamente representavam, nas fulgurantes eminencias do genio. Serenamente piedoso, aproveitou os mythos da religião nacional com o espirito de um artista consciente, e estabeleceu o contraste entre a elevada ironia das luctas da humanidade e a irresistivel marcha dos seus destinos. A sua arte, que elle relata ter passado por tres differentes phases, symbolisa na sua perfeição a vigilante e cuidadosa calma da época imperial da sua cidade.

Euripedes, que viveu de 480 a 406, como possuia um talento de complexa especie, tem sido mais variada e antitheticamente julgado que alguns dos seus grandes companheiros auctores de tragedias. A sua arte foi apodada de mais subtil e dominadora que a delles, o seu engenho mais rhetorico que poetico, a sua moralidade de índole sophistica. Foi proclamado não só o mais tragico dos escriptores atticos de tragedia e o mais pathetico dos antigos poetas, mas tambem

o mais humano na sua philosophia social e o mais profundo nos conhecimentos psychologicos.

Conserva nas suas obras a phase ingenua da vida nacional, um espirito patriotico; a escolha dos seus assumptos é genuinamente attica; e se era «inspirado no palco pelo demonio de Socrates», era, como Socrates, o representante de um período, que tanto significou uma época de prosperidade como de decadencia. O progresso geral da litteratura dramatica deve mais a Euripedes que a nenhum outro poeta antigo. A tragedia seguiu as suas passadas na Grecia e em Roma; a comedia deveu-lhe alguma coisa do estylo de Aristophanes de que elle zombava, e muito do sentimento de Menandro. Quando o drama moderno se enxertou no antigo com mal sazonado fructo, foi a sua poderosa influencia que, directa ou indirectamente, mais concorreu para estabelecer a ligação entre os dois.

A incontestavel preeminencia dos tres grandes poetas tragicos era reconhecida em Athenas pelo uso que não permittia que nenhuma tragedia, além das suas, fôsse representada mais de uma vez, e pela lei de Lycurgo, promulgada em 330, que obrigava os actores a servirem-se, quando intrepretassem os grandes mestres, de copias conservadas nos archivos publicos.

A fertilidade da tragedia attica attingiu taes proporções que era impossivel não se tornar depreciada. Chegaram até nós os titulos de mil e

quatrocentas tragedias e dramas satyricos. Entre os mais celebrados tragicos atticos contemporaneos dos grandes escriptores, Ion de Chios, fallecido antes de 419, parece ter seguido tradições mais remotas que Eschylo; Agathon, que sobreviveu a este, introduziu certas innovações anormaes na arte da composição tragica.

O termo do terceiro período da tragedia grega não póde ser fixado. Ainda depois da morte de Alexandre o *Grande,* Athenas continuou a ser a patria da tragedia. Embora nas côrtes de Syracusa e da Macedonia se representassem tragedias, desde que Eschylo, Euripedes e Agathon ali residiram; embora o costume de dar espectaculos á Dionysio aos alliados de Athenas suggerissem a estes a idéa de os imitar nas suas terras; não se encontra vestigio de haver poetas tragicos, ou de se escreverem tragedias fóra de Athenas, antes da morte de Alexandre. Abre-se, comtudo, uma excepção a favor do tyranno de Syracusa, Dionysio, que, como Critias nas épocas remotas de Athenas, se entretinha a fazer composições tragicas.

No entanto nem todos os tragicos deste período tinham nascido em Athenas. Os nomes de Euphorion, filho de Eschylo, de Iophon, filho de Sophocles, Euripedes e Sophocles, respectivamente sobrinho e neto dos seus grandes homonymos, tambem illustraram o declinar da arte tragica como um dote hereditario na familia. Chaeremon, que viveu em 380, já compunha a tragedia num certo período

de decadencia, pois sabe-se que as suas peças eram escriptas para ser lidas.

Logo depois da morte de Alexandre começaram a apparecer theatros em todo o territorio hellenico da Asia e da Europa. Deveu-se este resultado ao costume que tinha o conquistador e seu pae de celebrar as suas victorias com representações scenicas.

Alexandria tornara-se um centro litterario com o qual Athenas nem sempre podia competir. Ao passo que esta ultima continuava a ser a patria da comedia, os poetas tragicos affluiram á capital dos Ptolemeus, e ali, no reinado de Ptolemeu Philadelpho, de 283 a 247, floresceram os sete poetas tragicos, celebres sob a designação de «Pleiade», que escreviam no estylo e seguiam as regras observadas pelos mestres atticos. A arte dramatica e a tragedia continuaram a ser protegidas pelos derradeiros Ptolemeus, e cêrca do anno 100 antes de Christo deu-se o curioso phenomeno de um poeta judeu, Ezechiel, compôr tragedias gregas. Até nós chegaram fragmentos de uma dellas, *O Exodus* (do Egypto). A tragedia, o drama satyrico e a comedia sobreviveram em Alexandria a Cicero e Varrão. O seu aniquilamento foi decretado pelo imperador Caracalla quando aboliu as representações theatraes na capital do Egypto no anno 217 antes de Christo.

A tragedia grega durante o seu período aureo obedeceu sempre á estructura delineada pelos seus grandes mestres atticos. Os seus imitadores roma-

nos nunca se afastaram muito desses poetas e dos seus successores.

Platão definiu a tragedia dizendo que era a imitação de uma vida nobre. Os seus themas—as façanhas e soffrimentos dos heroes—eram familiares aos auditorios que conheciam profundamente a mythologia e a religião nacional. A tragedia grega limitava-se quasi completamente a esses themas, e nos ultimos tempos havia numerosos livros que discutiam os mythos dos tragicos. Eram raras as excepções das que se baseavam em themas historicos. Póde citar-se a *Tomada de Mileto,* de Phrynicho, que assenta numa grande calamidade nacional; os *Phenicios,* do mesmo auctor, e o *Perseu,* de Eschylo, que celebram uma importante victoria dos gregos, e ainda mais algumas, modernas, taes como o *Themistocles,* de Moschion, *Mausolo,* de Theodecto, *Marathona* e *Cassandra,* de Lycophron e ainda outra tambem com o titulo de *Themistocles,* de Philisco, que versam assumptos historicos e que foram representadas. Algumas veladas allusões historicas feitas com crítica ingenua surgem não só em certas passagens, mas ainda em themas inteiros de outras tragedias atticas, como, por exemplo, na *Os sete contra Thebas, Prometheu acorrentado* e *Danais* da trilogia do Eschylo; na *Antigona* e *Oedipo em Colonia,* de Sophocles e na *Medea,* de Euripedes. Estas allusões, porém, não podem servir para caracterisar as peças onde apparecem como dramas historicos.

Não ha duvida que a tragedia attica, embora depois de uma moda differente e mais decorosa, compartilhou da tendencia da sua irman comica de introduzir allusões aos acontecimentos contemporaneos e a pessoas; e a realização desta tendencia foi facilitada pela revisão a que os trabalhos dos grandes poetas foram submettidos por elles proprios, ou por aquelles que interpretaram os seus trabalhos depois do seu desapparecimento (1).

Tanto quanto sabemos, os assumptos das tragedias antes de Eschylo derivavam do *epos;* e o poeta costumava dizer que os seus dramas «não eram mais que pobres migalhas dos lautos banquetes de Homero» — expressão que póde ser interpretada pela inclusão dos poemas que pertencem ao tão falado cyclo homerico. Sophocles, Euripedes e os seus successores do mesmo modo recorreram aos mythos troyanos, heraclios e theseos, ás lendas atticas em geral, bem como as de Thebas, de que já Eschylo se aproveitara.

---

(1) Esta revisão era muito differente do costume, contra o qual Lycurgo promulgou uma lei, de «remendar e corrigir» as obras dos grandes mestres, fazendo-lhe alterações semelhantes ás que os commentadores de Shakespeare fizeram, afim de as melhorar, e de que o melhor exemplo entre os inglêses é o de Colley Ciber. Parece que os ultimos tragicos tambem de quando em quando trasladavam certas falas ou episodios de umas tragedias para outras — expediente largamente seguido pelos dramaturgos romanos, e chamado *contaminação* pelos escriptores latinos.

A estes varios grupos emparelhavam-se outros mythos subsidiarios. Tudo isto se conservou substancialmente nos themas da tragedia grega. Os mythos troyanos mantiveram sempre um tão proeminente logar que até Luciano escarneceu da universalidade do seu dominio. Os ultimos tragicos desenvolveram assumptos de pura invenção. Foi Agathon o iniciador desta innovação na tragedia *Anthos* «A flôr».

Corre que foi Thespis quem introduziu o uso do *prólogo* e do *rhesis* (discurso). O primeiro era naturalmente o discurso de abertura recitado pelo unico actor; o ultimo o dialogo entre o actor e o *côro*. Foi, provavelmente, em resultado da introducção do segundo actor que se reconheceu a necessidade de addicionar um segundo *rhesis*. Esta triplice divisão talvez constituisse a primitiva fórma da trilogia,—tres secções do mesmo mytho que formavam o principio, meio e fim de um drama, differente dos outros pelos cantos coraes.

Aproveitando esta innovação, Eschylo tratou de organisar as differentes porções de um mytho em tres peças separadas, ligadas pelo assumpto e sendo representadas sequentemente na mesma occasião. É esta a trilogia de Eschylo de que chegou até nós um exemplar, a *Orestea*—peça sobre a qual a crítica tem duvidas se Eschylo pôs nella em prática o seu principio de que a intensidade devia recahir na do meio—por outras palavras, que o interesse devia centralisar-se na se-

gunda peça. Fôsse como fôsse, a symetria da trilogia foi destruida pelo costume de representar depois della um drama satyrico, provavelmente, como norma, se não sempre, relativa ao assumpto da trilogia, que assim se converteu em tetralogia, embora este termo, differente do outro, pareça ser uma expressão puramente technica inventada pelos doutos (1).

Sophocles, mais consciencioso e provavelmente mais artista crítico que Eschylo, deve ser indigitado como o primeiro que elaborou as suas tragedias com escrupuloso cuidado; e a isto, tão bem como á sua innovação do terceiro actor, que contribuiu para tornar a acção mais intensa, attribuimos a introducção do costume de concorrer aos premios com peças simples. Não se segue daqui que elle nunca fizesse representar trilogias, embora não possuamos nenhum exemplar feito por Sophocles ou por qualquer dos tragicos modernos; por outros termos, não ha provas que qualquer dos seus successores se tenham afastado das normas de Eschylo fazendo representar tres tragedias, seguidas de um drama satyrico, no mesmo dia.

---

(1) Só se possue um drama satyrico, *Os Cyclope* de Euripedes, versão dramatica de um conto de Homero sobre a visita de Odysséo á Polyphemo. Lycophron, um dos poetas da *Pleiade*, servindo-se do drama satyrico, no seu *Menedem*, como uma arma de ridiculo pessoal, applicou-o a um fim semelhante ao da velha comedia attica.

É esta a terceira e ultima phase da historia da estructura da tragedia attica. A sua tendencia para complicar a acção progrediu naturalmente, o que foi approvado por Aristóteles. A complicação, em que Euripedes primava, levou-os ao emprego dos prólogos, no qual um dos caracteres abre a peça com uma exposição das circumstancias em que a acção principia. Esta prática, ridicularisada por Aristophanes, foi julgada não conveniente para ser adoptada pelos successores de Euripedes, e Menandro transferiu-a para a comedia. Á medida que o dialogo augmenta de importancia, a significação dramatica do côro diminue. Logo que Eschylo o emprega na acção com frequencia e Sophocles occasionalmente, os cantos não podiam senão approximar-se cada vez mais dos *intermezzos* lyricos, e este papel accentua-se abertamente quando Agathon começou a inserir cantos coraes *(embolima),* que não tinham nada que vêr com a acção da peça.

Na urdidura geral das acções era natural que, em contraste com Eschylo, Sophocles e Euripedes procurassem introduzir-lhe alguns progressos. Mas a palma devida a um delineamento, que é ao mesmo tempo piedoso e consequente com a essencia das antigas lendas, accentuando a par disso qualidades originaes e effectivamente dramaticas, pertence a Sophocles. Euripedes era menos habil no desenredar das acções complicadas que no entretecê-las. É este o motivo porque recorria a miude

ao *deus ex machina,* como no *Ion, As supplicantes, Iphigenia em Taurida, Electra, Helena, Hyppolito, Andrómacha,* etc., e que Sophocles emprega apenas na sua ultima peça, *Philocteto.*

As outras distincções que avultam nas qualidades dramaticas dos tres grandes mestres tragicos baseiam-se principalmente no estudo crítico do talento individual de cada um. Nos caracteres das suas tragedias, Eschylo e Sophocles evitam os lapsos de grandeza de que Euripedes foi accusado por Aristophanes e outros críticos, e ambos lhes transmittem mais humanidade. Se os seus homens e mulheres são menos heroicos, menos estatuas, em compensação são muito mais *humanos.* Aristóteles objectava aos ultimos tragicos que, comparados com os grandes mestres, eram deficientes no desenho das personagens — o que elle chamava a elevada concepção de um elevado caracter.

No estylo, a transição é muito mais accentuada das «phrases emplumadas» de Eschylo, que gostava como Milton de palavras compridas e nomes sonoros, para as peças de Euripedes «linguagem facil e macia». Mesmo quando empregava a linguagem elevada conservava-se essencialmente verdadeiro. Estava reservado para os seus successores introduzirem na tragedia a «linguagem baixa», a linguagem da conversação — da comedia. Entretanto, no conjunto, a dicção euripidiana parece ter ficado como a normal da ultima tragedia, visto o estylo florido do discurso, creado por Agathon,

não ter encontrado bom e permanente acolhimento.

Para concluir, Eschylo passa por ter realizado certas reformas no vestuario da tragedia cujo objectivo é evidente. Melhorou a mascara e inventou o *cothurno* ou *borzeguim* que dava á estatura do actor a altura requerida. Euripedes não se arreceava de trapos nem de frangalhos; os sarcasmos de Aristophanes neste ponto parecem fracos aos que sabem que elles tanto podiam ser dirigidos ao rei Lear como a Telepho.

A mascara, elucidam-nos as encyclopedias, era, na Grecia, a parte essencial da caracterisação do actor. Servia para representar aos olhos dos espectadores os typos tradicionaes da tragedia e da comedia, para augmentar a estatura e reforçar a voz. Tinha por origem os disfarces em uso nas festas dionysicas. Os gregos confeccionaram primeiramente mascaras com folhas ou cascas de arvores e mais tarde com pannos pintados e madeira.

Segundo Eschilo, as mascaras, bem modeladas e colori las, estavam munidas de uma cabelleira e de um topete; cobriam toda a cabeça do actor, não deixando aberturas senão nos olhos e na bocca. Os gregos tinham uma grande variedade de mascaras, que correspondiam a todas as differenças de idade, de sexo, de classe, condição social, de raça e de país. Distinguiam-se cêrca de vinte e cinco especies de mascaras tragicas (deuses e deusas,

heroes, reis e rainhas, nigromantes, sacerdotes, escravos, etc.) e mais de quarenta especies de mascaras comicas (velhos, rapazes, cortezãos, escravos, parasitas, etc.)

VII

A comedia na Grecia

Phases da comedia grega — Comedia siciliana — Attica — Antiga — Aristophanes — O fim da velha comedia — Média — Nova — Philemon e Menandro — Decadencia da comedia — Resultados da origem religiosa do drama attico — «Guarda-roupa» e scenario — Actores — Resumo — Theorias do drama — Theatro moderno grego.

A comedia grega é de origem attica, embora a comedia siciliana seja de data mais remota. Os primeiros nomes que nos apparecem na primeira são o de Epicharmo, que viveu em 500, e os de mais um ou dois poetas. Provavelmente tinha côro, e dividia-se num misto de discurso philosophico, rhetorico antithetico, e baixa chocarrice, com certeza variado no estylo. Os assumptos, algumas vezes, mais na velha que na média comedia attica, e principalmente na do ultimo período, coincidiam com os mythos da tragedia, que sem duvida nenhuma parodiavam. As tão apregoadas mímicas de Sophon, que viveu em 430, eram scenas dramaticas, tiradas da vida siciliana, destinadas, não ao proscenio, mas á recitação.

A comedia attica é geralmente dividida em tres períodos ou especies.

A velha comedia data do estabelecimento completo da democracia por Pericles, embora se mencione uma comedia escripta antes contra Themistocles. Os passatempos burlescos megareanos havia muito que se realizavam nos districtos ruraes da Attica e foram depois introduzidos na cidade, onde Cratino e Crates, que existiram em 450, primeiramente os vasaram nos moldes da arte attica. A victoria final de Pericles e do partido democratico deve remontar ao ostracismo de Thucydides (444). A época da liberdade, tão ardentemente desejada pelos poetas comicos, foi tão fructuosa para elles que, quatro annos depois, uma lei—que pouca duração teve—lhes limitava os excessos. A Cratino, auctor dos *Archilochios* um satyrico excessivamente ousado e de largos merecimentos, apparentemente de tendencias conservadoras, seguiu-se Eupolis, de 446 a 415. Algumas das suas peças parecem atacar determinadas individualidades, como na *O Maricas,* Hyperbolo; na *Baptoe,* Alcibiades; na *Lacones,* Cimon, etc. Atrás desse veiu Phrynicho e outros; mas, quem mais se evidenciou na velha comedia, quando ella attingiu o seu maior grau de desenvolvimento, foi Aristophanes, de 444 a 380, poeta comico de unico e inexcedivel talento.

Melhorada com a acquisição de um côro (embora de menos sumptuosa especie que o tragico) de actores mascarados, de scenario, de machinis-

mos, e pela correspondente elaboração litteraria e elegancia de estylo, a velha comedia attica não obstante tudo isso manteve-se fiel á sua origem e aos seus fins na livre cidade imperial. Adoptou muita coisa da tragedia, mas conservou a ostentação phallica dos antigos festivaes campestres, a licença da palavra e do gesto, a invectiva pessoal audaciosa e directa. Estas caracteristicas não são qualidades peculiares a Aristophanes.

Foi censurado por alguns dos velhos poetas comicos por se ter afastado da ampla liberdade da arte com as suas tendencias para o requinte e conquistou credito por ter supprimido uma especie de *cancan* muito apreciado na época e os insipidos gracejos empregados pelos seus predecessores por um genero mais apurado de facecias. A sua ousadia no delineamento das peças não encontra rival; e as expansões do seu engenho, apesar de ás vezes parecerem embebidas em borras de vinho e de quando em quando com resaibos a obscenidade, ascendem a regiões superiores, como succede nos *Cavalleiros*. Tem sido accusado de tentar degradar o que nós devemos reconhecer como bom, haja exemplo as *Nuvens*, mas essa accusação é mais uma prova que Aristophanes não foi julgado com imparcialidade e que a historia de Athenas nem sempre é exacta. Embora faccioso como era, era tambem um genuino patriota, e as suas sympathias politicas—que eram conservadoras—eram tão intensamente manifestadas que se convertiam

em dicazes satyras politicas, porque traduziam a antipathia com toda a especie de excessos. Não possuia a minima qualidade de reverencia, e o seu amor por Athenas era proclamado com a mais absoluta liberdade. Flexivel mesmo nas suas noções religiosas, acompanhava neste ponto como noutros os progressos do seu tempo, e, como verdadeiro poeta comico, era mordaz mesmo á custa dos seus amigos, e, póde quasi dizer-se, delle mesmo. Pela opulencia da phantasia, como é expresso na peça *As aves,* e pela belleza da melodia lyrica, occupa um logar proeminente entre os grandes poetas de todos os tempos.

A feição caracteristica da velha comedia comparada com a média, é a *parabasis*, o discurso que o côro, dirigindo-se para a frente e encarando o auditorio, dirigia em nome do poeta, muitas vezes sem fazer nenhuma referencia á acção da peça. A perda da *parabasis* arrastou a do côro, de que a comedia ficou privada em consequencia da reducção geral das despesas do drama comico, ponto culminante da lei de Cinesias em 396, como diz Strattis no *Choricida.* Mas com a queda da vida publica atheniense, desappareceu o terreno em que se firmavam os pés dalguns dos seus mais caracteristicos representantes. A catástrophe da cidade, em 405, fôra precedida pela temporaria ruina da democracia, em 411, e seguida pelo estabelecimento de uma «tyrannia» oligarchica sob a protecção espartana. Quando a liberdade foi restaurada em

404, os cidadãos durante um certo tempo orientaram a sua nova vida pelas normas da sensatez e deixaram de pé a lei que prohibia figurar como personagem da peça o nome de qualquer individuo. A mudança que a comedia soffreu é das taes que não póde ser definida por uma data precisa, mas nem por isso foi menos inevitavel nos seus progressos e resultados. A comedia, na sua lucta pela existencia, dedicou-se então principalmente a themas litterarios e sociaes, taes como á crítica dos poetas tragicos, como fez Aristophanes na peça *As Rans* e Phrynicho nas *Musas* e *Tragedia*, e á alteração litteraria dos direitos femininos, como succede na *Assembléa de mulheres* tambem de Aristophanes — e realizou-se a transição para a comedia média. Das ultimas comedias de Aristophanes, tres, *Lysistrata, Thesmophorias* e *Plutão II* não teem *parabasis* e na ultima dellas que chegou até nós o côro é insignificante.

A comedia média, cujo período se estende aos annos subsequentes da liberdade atheniense differe da sua predecessora tanto na fórma como na substancia. É representada pelos nomes de vinte e sete escriptores (mais do dobro dos poetas que figuram na velha comedia), entre os quaes Eubulo, Antiphanes e Aleixo passam por ter sido preeminentemente ferteis e triumphantes. Era uma comedia tanto de maneiras como de caracter, embora o ridiculo de algumas classes particulares de homens tendessem para a creação de typos permanentes,

taes como parasitas, cortezans, devassos—e uma figura predilecta já desenhada por Aristophanes no *Aelosicon*—o cosinheiro presumido. Isso necessariamente obrigou o estylo a tornar-se mais facil e manejavel. Essa modificação era destinada a parodiar os mythos tragicos, o seu fim talvez fosse criticá-los, mas o seu effeito foi de os desauthorizar. Este genero de arte comica agradara em Athenas já antes de terminar a grande guerra civil. O seu inventor foi o thracio Hegemon. Os athenienses riam com a sua *Gigantomachia* no dia em que chegaram as novas do desastre da Sicilia.

A nova comedia, que data do estabelecimento da supremacia macedonica, em 338, é apenas um desenvolvimento posterior da média. Os seus typos favoritos são mais numerosos. Incluia um capitão (de mercenarios)—o original de uma comprida lista de comicos predilectos—o velhaco, o escravo, etc.; provavelmente havia mais caracteres convencionaes.

A comedia nova parece ter tido primeiro, por principal assumpto da sua acção dramatica, intrigas de amor. Os mais famosos dos sessenta e quatro escriptores que pertenceram a este período da comedia foram Philemon, desde 330, Menandro de 342 a 329 e o seu contemporaneo Diphilo. Conhecemos alguma coisa destes auctores, de fragmentos que nos restam, mas mais dos seus adaptadores latinos Plauto e Terencio. Como comediantes de

caracter, possuiam uma collecção limitada de typos que davam pouca margem a desenhar originaes. Na constituição dos seus enredos eram mais habeis que variados. Tanto no estylo, como até certo ponto na urdidura, Menandro tomou Euripedes para modelo, infundindo nas suas comedias um elemento de reflexão moral e sentimental que a depurou se não lhe deu vida. É duvidoso se esta escola de escriptores estava animada de altos fins moraes ou artisticos, pois Epicuro no dialogo de Landor faz a injustiça a Menandro de suspeitar que elle «saboréa as loucuras dos homens no nosso putrido estado como as moscas saboream a fructa, quando principia a sorvar-se.» As molas preferidas das suas acções dramaticas eram o destino e a felicidade.

A comedia nova, e com ella a comedia grega propriamente dita, parece ter terminado com Posidippo, cêrca de 280. Mencionam-se, comtudo, outros escriptores comicos posteriores, e entre esses Rhinthon de Tarento, que floresceu em 300, e cujas composições mistas teem sido designadas por varios nomes, taes como por exemplo *phlyacographias* (de *phlyax*, tagarelice inutil). A comedia grega cessou de ser productiva depois que foi transplantada de Athenas para Alexandria, e embora continuasse a ser representada na Roma imperial na sua fórma original, essas phases da sua historia não apresentam nada que mereça registo.

A origem religiosa do drama attico imprime-se em todas as suas manifestações. As representações

theatraes eram celebradas em Athenas só em épocas fixas nos principios do anno—nos festivaes de Baccho da região Dionysia (vindima), no Lenaea (lagar) provavelmente em Anthesteria, e acima de todos, na Grande Dionysia, ou Dionysia *por excellencia* nos fins de março começo de abril, quando na sua mais gloriosa aura Athenas regorgitava de visitantes das ilhas e cidades do seu imperio federal. Como as representações faziam parte do culto religioso effectuavam-se em localidades sagradas —no *Lenaeum,* na vertente sudeste da Acropolis, onde funccionou, affirma-se, o primeiro lagar *(lenos)* e onde um altar de Baccho *(thymele)* formava o centro do theatro.

Pela mesma razão, assistiam ás representações toda ou a maior parte da população. O ambito era enorme; segundo o platonico Socrates comportava mais de trinta mil espectadores. As representações duravam todo o dia, ou, pelo menos, em harmonia com o seu caracter festivo, prolongavam-se tanto quanto possivel. Deve-se attribuir á sua origem religiosa o facto de serem consideradas um mero negocio do Estado. As despesas com o côro, que theoricamente significava a maioria do povo, eram satisfeitas do dinheiro publico pela verba das *liturgias* (serviços do Estado) pagas pelos cidadãos ricos, escolhidos por turnos pelas tríbus para serem *choragi* (chefes, isto é, que concorriam para o côro). Os trabalhos de ensaios eram exercidos por profissionaes *(chorodidascali).*

Varios juizes nomeados publicamente e ajuramentados pronunciavam-se sobre os meritos dos dramas representados em competencia. O poeta victorioso, interpretes e *choregas* eram coroados com hera e ao ultimo acclamado permittiam-lhe que á sua custa consagrasse um trípode em commemoração da sua victoria nas proximidades do recinto sagrado de Baccho. Um monumento semelhante—uma das mais graciosas reliquias da antiga Athenas—ainda existe no logar onde foi erigido, e recorda á posteridade o triumpho obtido por Lysicrates no mesmo anno que Alexandre venceu Granico. Como os espectaculos constituiam assumpto da religião e do Estado, o dinheiro das entradas *(theoricon)*, que foram creadas para evitar as grandes agglomerações, era no tempo de Pericles pago pelo thesouro publico. Toda a população tinha direito a assistir aos festivaes de Baccho; nem mulheres, nem creanças, nem escravos eram excluidos das recitas theatraes em Athenas.

O caracter religioso dos espectaculos dramaticos em Athenas e as circumstancias em que se realizavam determinaram a creação do «guarda-roupa» e do scenario. Na primitiva os trajes do actor eram os atavios das festas dionysias, onde predominavam os matizes alegres e pintalgados. O uso da mascara foi devido ao actor apparecer ao ar livre e a distancia da maior parte dos espectadores; as suas differentes especies, como atrás se disse, eram feitas com muito cuidado e ada-

ptadas aos diversos typos das personagens theatraes. O *cothurno,* ou bota de sola alta, que elevavam a estatura do actor tragico (o actor da comedia calçava *cothurnos* de sola mais delgada) era provavelmente uma reliquia do vestuario bacchico.

O scenario foi, na simplicidade da sua concepção primitiva, apropriado aos espectaculos ao ar livre. No decorrer dos tempos, porém, a scenographia principiou a ser esmeradamente cultivada, imaginaram-se scenas amoviveis, bem como machinismos que correspondessem ás necessidades do drama attico, que exigissem que os deuses descessem dos céos ou que os mortaes subissem até lá.

Num tal proscenio e com accessorios tão convencionaes pouca margem ficava para a arte do actor. Mas embora o que se exigia ao actor attico differisse do que era reclamado ao seu successor romano, e ainda mais daquelles que professam a moderna arte de representar, os espectadores desse tempo não eram pouco rigorosos. A mascara e o borzeguim augmentavam-lhe a estatura; a primeira emprestava-lhe a expressão apropriada da personagem e a necessaria resonancia da voz. Mas na declamação, no dialogo, nos trechos lyricos, na gesticulação e movimentos tinham de evitar a mais pequena violação na harmonia geral do espectaculo. Ao mesmo tempo, era impossivel num proscenio attico, exactamente por causa da sua natureza, representar com primor. A gesticulação devia ter sido larga e pesada; o movimento vaga-

roso e o agrupamento, na tragedia, confuso; a declamação excessivamente monotona, meio cantada, nunca deixaria de eccoar uniforme e fanhosa pelo proscenio adeante.

Na tragedia attica só figuravam tres actores. Era o auctor, o poeta, quem os contractava. Talvez o interprete da personagem principal *(protagonista)* fosse pago pelo Estado. Ainda em resultado da origem religiosa das representações do drama attico, e da importancia que o publico lhes ligava, a profissão de actor era tida em alta estima. Os artistas eram cidadãos athenienses, com frequencia dramaturgos, e ás vezes empregados em outros ramos de serviço publico. Nos ultimos tempos, quando a tragedia emigrou para Alexandria, e quando as diversões theatraes se espalharam por todo o territorio hellenico, a arte de representar ascendeu a um ponto nunca attingido até ahi e occupou no espirito publico um logar importante.

Abundavam os synodos ou companhias de artistas dionysios, que gosavam de varios privilegios e nalguns sitios, como em Pergamo, de pingues rendimentos. A mais importante destas companhias era a jonica, estabelecida primeiro em Teos, e depois em Lebedos, proximo de Colophon, que passa por ter durado mais que nenhum outro estado. Havia tambem companhias ambulantes que representavam *in partibus*. A vitalidade de algumas das obras primas do drama grego não tem

parallelo na historia do theatro, ao mesmo tempo que os actores gregos se salientam entre os principaes e mais effectivos agentes da divulgação da cultura litteraria numa larga parte do mundo então conhecido.

As theorias e o systema technico do drama mereceram tanto a Sophocles, como a alguns dos maiores philosophos e dramaturgos gregos, as honras da crítica. Se Platão tratou do assumpto incidentalmente, Aristóteles nas suas *Poeticas,* depois de 334, incluiu uma exposição ácerca de taes doutrinas nessa obra, que, mutilada como está, constitue ainda assim a base das ultimas informações que possuimos relativas a esses systemas. O modo de ser especial da dramaturgia tragica dos gregos assenta principalmente no côro; as suas leis geraes são as do drama regular de todos os tempos.

O côro grego, é tempo de o dizermos, era a principio, em certas ceremonias da antiguidade, uma reunião de pessoas que executavam dansas methodicas ou marchavam em cadencia. No theatro, era a reunião de personagens que formavam uma especie de personagem múltipla, que intervinha mais ou menos na acção, e, nos intervallos, cantava versos de um rythmo particular, acompanhados de dansa. O côro servia ordinariamente para enquadrar a principal personagem da peça, para a lastimar, louvar ou censurar.

As doutrinas de Aristóteles e outros escripto-

res mais recentes foram desenvolvidas pelos alexandrinos, muitos dos quaes combinaram o exemplo do primeiro com o preceito dos segundos. Tambem se dedicaram a commentar os velhos mestres. Didymo, (vivia no anno 30 a. C.) primou nesse genero de trabalho em que foi profuso, e reuniu uma vasta somma de documentos de composição dramatica em geral, condemnados a morrer, como tantos outros thesouros, nas fogueiras accesas pelo fanatismo.

Resumindo, o theatro, na sua dupla fórma, séria e jocosa, sae das festas de Dionysio, do dithyrambo e do cômos. A tragedia desenha-se em Athenas com Thespis, Choerilo, Pratinas, Phrynicho; aperfeiçôa-se, produz as suas obras primas com Eschylo, Sophocles, Euripedes e os seus contemporaneos. A comedia esboça-se nas farças doricas de Megaro e da Sicilia, nos festivaes dos burgos da Attica, em seguida nas peças de Epicharmo e nas mímicas de Sophron. Em Athenas, surge a comedia antiga ou politica com Cratinos, Crates, Pherecrato, Eupelis, Phrynicho, Aristophanes; a comedia média ou intermediaria com Antiphane, Eubulo, Aleixo; a comedia nova ou de costumes com Menandro, Philemon, Diphilo.

«A historia do theatro grego, diz Walter Scott, é a da arte dramatica em geral.» Neste ponto especial, comtudo, existe profunda differença entre o theatro grego e os passos vacillantes dos outros theatros que atrás esboçamos. Ainda nesse caso, — e embora no theatro romano o elemento

indígena degenere na insignificancia, quando comparado com as peças adaptadas dos gregos, e embora o elemento litterario no drama moderno do Occidente derive directa ou indirectamente da mesma origem—o drama grego, o tragico e o comico, possue um cunho seu. O principal fim do que se vae seguir é pô-lo em relêvo.

A tragedia nunca perdeu os vestigios da sua origem religiosa; e as caracteristicas burlescas da comedia accentuam-se com mais vigor precisamente naquelle período da sua productividade cujos trabalhos são menos conformes com os sentimentos e gestos modernos. Mas tal é o maravilhoso poder dessa alta manifestação de arte, que a tragedia dos tres grandes mestres, não obstante os seus themas serem tão privativos delles que nunca foram tratados com o mesmo effeito pelos innumeros escriptores dos outros povos que o tentaram, «teem sempre sido considerados como os mais graves, os mais moraes de todos os poemas», e é tal o formidavel predominio do talento, que Aristophanes, que cultivou varios generos de comedia de singulares especies, occupa uma eminencia no seu ramo de theatro tão elevada como o grande trio tragico nos seus.

Não soffre Hecuba tanto que a devemos prantear,—ou Antigona a quem a nossa sympathia acompanha na sua santa romagem, interdicta pelas leis humanas, mas executada por ordem de Zeus e da Justiça que vive com os deuses na terra,—ou

Agamemnon que nos faz estremecer de horror quando os seus gritos annunciam a realização do sacrificio da filha? Porque rímos com as réplicas vivas e ribaldas dadas pelo salsicheiro ou pelo sapateiro, indifferente aos meritos do criador destes politicos avançados, e colhemos um pouco das gottas do orvalho derramado pelas donzellas quando cae sobre a sua estremecida patria, onde a alegria de Bromian sauda o advento da primavera? Por que em todos estes exemplos, e em muitos outros, a arte do drama grego, não só vôa nas asas da força individual do talento, mas ainda é ao mesmo tempo verdadeira nos seus designios como arte, e em harmonia com a natureza, que não divulga as suas leis nem patenteia os seus segredos repentinamente.

Duas palavras agora sobre o theatro grego moderno. A litteratura dramatica dos actuaes hellenos é uma criação do movimento litterario que precedeu a sua gloriosa lucta pela independencia, e que, póde dizer-se, faz parte daquella lucta. Depois de um início com dialogos dramaticos de intuitos patrioticos, pronunciou-se um accentuado progresso com as tragedias de J. R. Nerulos (1778-1850) *Aspasia* e *Polyxna,* cujos titulos pertencem á historia litteraria e politica do seu país. As suas comedias—especialmente uma em que verbera os excessos do jornalismo, *Ephemeridophobos,*—contribuiram largamente para rasgar uma vida litteraria á lingua grega moderna.

Entre os dramaturgos patrioticos do seculo XIX contam-se T. Alkaeos, J. Zampelios (cujo estylo tragico foi influenciado pelo escriptor dramatico italiano Alfieri) como se vê no *Timoleon, Constantino, Paleologo* e *Rhigas de Pherae,* S. K. Karydis e A. Valaoritis. A. Zoiros, auctor de *Os tresentos,* ou *O caracter da antiga Helena* (Leonidas), *A morte do Orador* (Demosthenes) e *Um rebento de Timoleon,* merece que o mencionem por ter introduzido o uso da prosa na tragedia grega, ao mesmo tempo que a ennobreceu com sentimentos e aspirações que teem continuado a prevalecer nas principaes producções da moderna litteratura grega. O amor pelo theatro está enraizado tanto nas terras da Attica como no solo italiano. As tendencias da actual litteratura dramatica de Hellas parecem justificar a esperança de que lhe está reservado um brilhante futuro.

VIII

Os espectaculos theatraes em Roma

Origem da fórma nativa do drama romano — *Saturae* — *Histriões* — Mimos ou mimicos — *Atellanae* — Origem do drama regular em Roma — Historia da tragedia romana — Ennio e os seus successores — Seneca — Caracteristicas da tragedia romana — *Togatae* — O theatro romano — Actores — Roscio e Esopo — Fim do drama romano — Pantomimas — Mímica — Decadencia — O drama e a igreja christan — Sobrevivencia dos mimicos.

O theatro romano, quer na sua época mais productiva, quer na sua declinação e decadencia, affirma a contínua coexistencia de fórmas nativas importadas da Grecia, o que o torna necessaria e frequentemente sujeito á influencia do theatro grego. A Italia foi sempre a patria das representações scenicas e da arte de representar; e não obstante a litteratura dramatica romana ser no seu principal objectivo um pallido reflexo dos especimens gregos, talvez não haja nenhum genero de litteratura romana mais homogeneo com o terreno donde brotou.

Os principios das representações dramaticas na Italia devem ter nascido das festividades ruraes, que em tempos remotos surgiram da fusão alegre dos elementos de dansa, das jocosas e livres improvisações da canção, dos discursos, dialogos e de uma certa fórma de declamação tal como ainda se ouve actualmente nas conversas ordinarias entre os italianos do sul. Estas festividades eram ceremonias religiosas, publicas ou particulares — nestas ultimas, mais especialmente nas bodas, que em todas as épocas provocaram demonstrações folgazans. Os chamados versos *fescenninos* (de Fescennium na Etruria do sul) depois só usado nas bodas e que mais tarde originou um genero de poesia artistica, nunca desappareceram das representações dramaticas actuaes.

Suppõe-se que os primeiros elementos dramaticos brotaram das *saturae*. Era originariamente o nome das pelles de cabra dos pastores. Em épocas remotas serviu para designar o conjunto das representações e de quem tomava parte nellas. Consistiam provavelmente em canções comicas ou narrativas recitadas com gesticulação e acompanhamento de flauta. Introduzidas na cidade, estas diversões receberam um novo impulso das representações effectuadas pelos actores etruscos *(ludiones)* que tinham ido para Roma para darem espectaculos *(ludi scenici)* e que se realizaram ali no anno 364 antes de Christo, com intuitos de propiciação religiosa.

Estes histriões, como eram designados em Roma (*istri* fôra o seu primitivo nome), a quem coube a honra de transmittir a sua denominação a toda a arte *histrionica* e aos que a exerciam, foram, a principio, dansarinos e pantomimos numa cidade onde a sua linguagem era inintellegivel. As suas representações animaram e desenvolveram os outros pelotiqueiros e saltimbancos. Depois de estabelecido o drama regular em Roma, segundo os modelos gregos, as *saturae* passaram a ser exhibidas como peças finaes *(exodia)* até que cederam o logar a outros generos.

As mimicas ou *mimos* appareceram em Roma naturalmente ao mesmo tempo que o palco, por isso que mais tarde foram conhecidas pelo mesmo nome, talvez em substituição do antigo apodo (*planipedes,* pés descalços). Estas farças soltas foram, a principio, provavelmente, representadas á vontade, como ultima parte dos espectaculos, até o advento do imperio, época em que readquiriram o seu predominio e tornaram a occupar o seu logar.

Ao terminar o período republicano as mimicas tinham encontrado guarida na litteratura (por intermedio de Laberio e outros) e tinham sido assimiladas na fórma e assumptos a outras variedades de peças comicas. Conservou no entanto, a sua feição distincta—a preponderancia do elemento mimico ou gesticulador.

A mimica junto com a pantomima continuou

a prevalecer durante o imperio. Modificou todavia a sua innata rudeza, pois primitivamente só reproduzia episodios da vida plebléa. Tomou para assumpto themas mythologicos que se desenvolviam em harmonia com as exigencias de «uma idade lubrica e adultera».

As mimicas breve adaptaram outros generos, entre as quaes, segundo todas as probabilidades, de origem italiana, as *fabulas Atellane* (de Atella na Campania) merecem menção especial. Presume-se que devessem a Oscan o seu nascimento. Consistiam no delineamento da vida das pequenas cidades, nas quaes as satyras dramaticas e outras nunca tinham cessado de encontrar um alvo predilecto. As personagens principaes nestes esboços saltitantes principiaram a assumir e a fixar gradualmente um caracter convencional, que permaneceu nelles, mesmo quando, depois da Campania perder a sua independencia em 210, as *atellanas* foram transplantadas para Roma.

Havia nelles o pae ou marido rabugento *(pappus)*, o golotão com orelhas de burro *(maccus)*, o bochechudo e voraz maçador *(bucco)* e o manhoso *(dossenus)*. Estes typos comicos e outros de egual especie foram modificados e reappareceram no drama moderno italiano. Os caracteres conservam a essencia das *atellanas;* os seus entrechos eram extremamente simples; o dialogo (talvez intercallado com canções de metro saturnino) era improvisado pelos que representavam. No de-

correr do tempo estas peças tambem se vasaram em moldes litterarios, sendo depois escriptas por quem as concebia, mas na época do imperio foram gradualmente absorvidas pelas pantomimas.

O drama regular romano era, como se disse, de origem estrangeira. No seu início liga-se sempre a datas mais ou menos fixas. Principia no anno 240 antes de Christo, por occasião do *ludi Romani*, que foi realizado com desusado esplendor depois da primeira guerra punica. A victoria foi, segundo um precedente macedonio, celebrada com a primeira representação de uma tragedia e uma comedia no proscenio romano. O auctor de ambas, que se apresentou em pessoa como actor, era Livio Andronico (278 ou antes) oriundo da cidade grega de Tarento, onde os festivaes dionysios gozavam de grande popularidade. Os seus modelos foram, na tragedia, os ultimos tragicos gregos e as obras revistas dos tres grandes mestres atticos, e na comedia, Menandro e a sua escola. Estas peças enveredaram pelo caminho traçado pelo drama romano regular durante todo o seu curso, mesmo quando se baseavam em themas nativos.

A natureza da tragedia romana não admitte duvidas, embora as nossas conclusões a respeito dos seus progressos remotos derivem apenas de analogias, de noticias soltas, especialmente dos titulos das peças e de fragmentos semelhantes,—as mais das vezes muito laconicos—que chegaram até nós. Dos titulos conhecidos das tragedias de

Livio Andronico, seis pertencem ao cyclo Trajano e esta preferencia é persistentemente mantida entre os tragicos do «Trojugenae». As immediatas em popularidade parecem ter sido os mythos da patria de Tantalo, do Pelopidae e dos Argonautas. As distincções feitas pelos ultimos escriptores romanos entre os estylos dos poetas tragicos do período republicano são, em geral, de confiança.

Cn. Naevio, natural da Campania, que viveu cêrca de 236, escreveu tanto comedias como tragedias, de modo que a rigorosa divisão observada pelos gregos no cultivo dos dois generos dramaticos foi logo de principio posta de parte em Roma. Esta tendencia realista manifestada pelo gosto das allusões politicas e que lhe valeram a vingança de uma familia nobre (a dos Metellos) incapazes de comprehender um gracejo de tal especie, talvez fossem circumstancias determinantes que o levaram a mais plenamente desenvolver os novos generos tragicos inventados por elle. Mas a *fabula proetexta* ou proetextata (derivada da toga orlada de purpura dos magistrados) não estava destinada a tornar-se o meio de emancipar o drama serio romano da influencia dos exemplos gregos.

Nos intuitos, era a tragedia nacional baseada em assumptos historicos de interesse patriotico, que os gregos tinham tratado apenas em occasiões isoladas. Podia á primeira vista maravilhar porque, depois de Naevio e os seus successores terem produzido attrahentes especimens desses generos,

taes peças conseguiram offuscar e sobreviver em popularidade a uma tragedia que repetia os conhecidissimos contos estrangeiros de Thebas e Mecena, ou mesmo a pseudo-ancestral historia de Troya. Não se deve esquecer, até que ampla extensão a chamada remota historia de Roma consistiu nas tradições do povo e quão pequena era a parte da existencia republicana, que proporcionou alguns subsidios a assumptos dramaticos de modo a serem acceitos pela nobreza e pela plebe. O mesmo aconteceu com os imperadores, que só em ultimo recurso permittiram que o theatro tratasse livre e popularmente da historia nacional. Se Augusto prohibiu a publicação de uma tragedia do seu pae adoptivo baseada sobre o *Oedipo*, era improvavel que os seus successores sanccionassem a representação de peças que tratavam das fortunas terrestres do proprio Divo Julio, ou da historia de Mario, ou da dos Gracchos, ou de outros quaesquer themas tragicos da passada republica ou da historia imperial.

É facil de perceber por isto que o drama historico em Roma não encontrava largas opportunidades para ter vida robusta, mesmo quando a tragedia tivesse separado o seu principal curso da litteratura grega, o que não fez, sujeição que lhe valeu o apodo de «copia livre». As *proetextas*, de que nós conhecemos o delineamento essencial, é possivel que aqui e ali tenham concorrido para formar a tragedia romana, servindo-nos de exemplo

Lupus «O lobo» e *Romulos* de Naevio; *Salinae* «As salinas» de Ennio e *Brutus* de Accio; bem como as lendas de senil antiguidade, ou batalhas celebres registadas nas familias ou na memoria popular, como *Clastidium* (Marcello?) de Naevio; *Ambracia,* de Ennio; *Paulus,* de Pacuvio; *Ae neadae* (Decio?). Porfim o genero morreu de morte natural, Balbo no *Iter* «A missão» diz: «Parece que para mero e privado deleite do seu auctor e heroe foi composta uma peça isolada tirada de um episodio da campanha de Pharsalia.» *Octavia,* a ultima *proetexta* attribuida a Seneca, com certeza não foi escripta por elle.

Q. Ennio (239-168), o poeta favorito das grandes familias, foi escolhido pela sua educação em Tarento, que lhe ensinou tanto o que era a juventude grega de Oscan como a lingua latina (a que elle chamava «tres almas»), para se tornar o expositor das tendencias hellenisadoras da sua época na sociedade romana. Approximadamente metade dos titulos que subsistem das suas tragedias pertencem ao cyclo Trajano; e é evidente que Euripedes foi o seu manancial e modelo predilectos. M. Pacuvio (229), como Ennio, sujeito desde a sua mocidade ás influencias da civilisação grega, e o primeiro dramaturgo romano que se dedicou exclusivamente ao drama tragico, foi o ultimo dos tragicos romanos ferteis. Os antigos consideravam-no indisputavelmente superior a Ennio. Geralmente, mas não todos, opinavam que L. Accio (170) o

excedera. Este ultimo era um estudioso incansavel e um dramaturgo prolifico, de quem chegaram até hoje cincoenta titulos e um importante numero de fragmentos.

As peças destes ultimos poetas mantiveram-se em scena até o fim da republica. Accio foi citado pelo imperador Tiberio, como o prova o seguinte: «Oderint dum me tuant» Atreus. Alguns dos outros escriptores da republica eram *dilletantes,* tal como o grande orador e eminente politico C. Julio Strabo: o culto funccionario Q. Tullio Cicero, que fez uma tentativa, desapprovada pelo seu illustre irmão, para introduzir o drama satyrico no theatro romano; L. Cornelio Balbo, partidario de Cesar; e finalmente o proprio Julio Cesar.

A tragedia continuou a ser cultivada no tempo dos primeiros imperadores, e de um dos seus auctores, o famoso e malfadado L. Annaes Seneca (4-65) restam ainda algumas obras. Em harmonia com o caracter da prosa do seu auctor, exerceram um forte predominio no elemento rhetorico, e o estylo pomposo dos poetas Sophocles e Euripedes, a quem Seneca foi buscar os seus themas, foi arredado. A metrificação das suas peças era muito restricta, e foram compostos para ser recitados, para o theatro ou não.

Mencionam-se alguns poetas tragicos depois de Seneca, até cêrca do reinado de Domiciano (81-96) em que a lista termina. O termo da litteratura tragica romana é tão obscura como o seu princi-

pio, e, não obstante encontrarem-se vestigios de representações de tragedias em Roma approximadamente até o seculo VI, ignora-se que trabalhos dos antigos mestres da tragedia romana se exhibiam em scena.

Seria erro manifesto tirar das peças de Seneca —infelizmente os unicos exemplos da tragedia romana que possuimos—conclusões sobre o methodo e estylo dos escriptores antecedentes. Em geral, comtudo, parece não terem occorrido importantes modificações na marcha das composições tragicas de Roma. As peças gregas anteriores ficaram, tanto quanto se póde ajuizar, como modelos da sua urdidura. Como em Roma as simples peças eram representadas por elles proprios, havia estímulo para tornar a sua acção tão intensa e complicada quanto possivel. As scenas—dialogos *(deverbia)* parecem ter sido largamente intercalladas com trechos musicaes *(cantica),* mas o effeito deste ultimo deve ter soffrido com o barbaro costume das canções serem cantadas por um rapaz collocado em frente do tocador de flauta (cantor), ao passo que o actor os acompanhava com a gesticulação.

O côro (differente do grego) manteve-se no proscenio e parece que occasionalmente tomava parte na acção. Mas o conjunto do elemento musical difficilmente attingiria tão amplo desenvolvimento como entre os gregos.

As divisões da acção parecem ter sido a prin-

cipio tres. Desde a addição do prólogo e epílogo talvez augmentassem a innovação (provavelmente devido na tragedia a Varrão) elevando o numero fixado de cinco actos. A natureza da litteratura romana deve ter exercido a sua influencia na orientação do rhetorico e do pathetico. Caracterisam estas producções um excesso de energia por um lado e falta de opulencia por outro, como caracterisaram outros da poesia romana anterior.

Na comedia romana havia dois generos — respectivamente chamados *palliata* e *togata* do nome dos trajes. A primeira desenvolvia assumptos gregos e imitava originaes gregos, a segunda denunciava um caracter nativo. A *palliata* hauriu os seus elementos principalmente na comedia attica nova. Os seus auctores, á proporção que requintavam em estylo, tornavam-se cada vez mais dependentes dos seus modelos e recusavam-se a lisonjear os gostos rudes do publico com allusões locaes ou quaesquer attractivos menos delicados. Mas o genero de comedia que foge do sôpro brutal dos applausos populares acaba quasi sempre por abrir caminho a rivaes menos meticulosos. Assim, depois dos generos cultivados quasi durante um seculo, desde 250 a 150, a *palliata* cessou de ser composta, excepto para distracção de pequenos circulos, embora as obras dos mais bem succedidos auctores, Plauto e Terencio, se conservassem em scena mesmo depois do advento do imperio.

Entre os escriptores mais antigos da *palliata* contavam-se os poetas tragicos Andronico, Nevio e Ennio, mas foram facilmente excedidos por Plauto (254-184). Quasi todas as suas comedias consideradas por Varrão como genuinas, não menos que vinte, chegaram até nós.

Foi exclusivamente um poeta comico, e não obstante ir buscar os seus entrechos aos gregos—desde Diphilo e Philemon até o delicadissimo Menandro—havia nelle elementos genuinamente nacionaes e populares. Não é possivel avaliar a extensão da sua originalidade; provavelmente consistia mais na elaboração dos caracteres e nas minudencias comicas do dialogo que nos seus entrechos. Deve-se-lhe a comedia moderna em todos aquelles pontos. Em consequencia deste facto, bem como pela attenção que o seu texto tem, por motivos linguisticos, merecido ás escolas tanto antigas como modernas, os seus meritos conquistaram um bello quinhão de triumpho.

Statio Caecilio (insubrio levado para Roma prisioneiro) occupa o logar entre Plauto e Terencio, mas não existe nenhuma peça delle. P. Terencio Afer (185 a 159) era, como o seu cognome denuncía, oriundo de Carthago, de cujo conquistador elle gosava o patrocinio. As seis comedias que existem desse escriptor revelam accentuadamente que seguiu muito de perto os originaes gregos, principalmente os trabalhos de Menandro.

Foi uma felicidade que as obras de Terencio

se salvassem em tão grande numero. Os seus manuscriptos, conservados nas bibliothecas dos mosteiros medievaes, serviram de principal élo entre o drama antigo e o drama christão. Como dramaturgo distinguia-se mais pela correcção do estylo que pela variedade da urdidura ou vivacidade das personagens. O seu principal merito—e ao mesmo tempo a qualidade que o tornou tão adaptavel ás imitações modernas—consiste na fórma polida do seu dialogo.

Em geral, as caracteristicas das *palliatae,* que eram divididas em cinco actos, são as da comedia nova atheniense, não tendo côro como ellas. O prólogo bastava como explicação do auctor ao auditorio. As versões romanas eram provavelmente mais correctas que os seus originaes, que soffriam com frequencia alterações pelo processo chamado *contaminação.*

As *togatae,* no sentido mais amplo do termo, incluiam todas as peças romanas de origem nativa. No resto das *praetextae,* em contraste com essas e com os generos das *trabeatae* (do traje dos cavalleiros) as comedias que tratavam das classes baixas foram depois chamadas *tabernariae* (de *taberna,* loja), designação em harmonia com os titulos dalgumas que existem—*Augur, Cinerarius, Fullonia, Libertus, Tibicina* «A tocadora de flauta»; ao passo que outras exhibiam scenas de provincia—*Brundisinoe, Ferentinatis, Setina.*

A *togata,* que era necessariamente mais realista

que a *palliata,* mais fresca e mais grosseira, floresceu na litteratura romana entre 170 e 80 antes de Christo. Nestes generos, a Titinio, que puzera a todas as suas peças titulos latinos, e eram *tabernariae,* succedeu L. Afranio mais esmerado. Não obstante escolher assumptos nacionaes, parece tê-las trabalhado segundo a maneira de Menandro. As suas peças continuaram a ser representadas no imperio, embora com a promiscuidade de elementos derivados dos generos mais baixos, com a pantomima, a que acabaram por fim de ceder o logar. Os romanos da mesma fórma adoptaram o genero burlesco de comedia designada pelo seu inventor *Rhinthonica,* e por outros nomes.

O fim da litteratura dramatica romana foi devida ao diletantismo e á crítica; o fim do drama romano deve-se aos espectaculos, exhibições, bobices e attractivos sensuaes. O theatro soffreu e venceu todas as perturbações nos seus primeiros tempos, quando o puritanismo politico da velha escola manteve os jogos marciaes dos circos contra a enervante influencia do palco. Nesse tempo os vigilantes da virtude de Roma procuravam diminuir os attractivos do theatro fazendo com que elles fossem o mais incommodos possivel; mas como sempre aconteceu, os privilegios das classes superiores estenderam-se por ultimo a toda a população, embora a separação de logares fosse uma das caracteristicas de um auditorio romano.

Embora se tornasse commum durante o período

augustino uma especie de censura exercida sobre os amadores litterarios, introduzida por Pompeu, em geral a fiscalisação das peças era feita pelos proprios auctores. Por outras palavras, a representação das peças constituia um negocio de especulação particular. As representações eram contratadas com funccionarios que exerciam a superintendencia dos divertimentos publicos *(curatores ludorum)*. Os actores eram escravos exercitados na arte, a maior parte das vezes oriundos do sul da Italia ou da Grecia.

Muitos delles crearam reputação e enriqueceram-se, compraram a liberdade e tornaram-se mais tarde directores de companhias. Mas não obstante Sylla fazer cavalleiro a Roscio, e Cesar e os seus antigos amigos não se importarem com os antigos prejuizos, o estigma de incapacidade civil *(infamia)* continuou a ser inherente á profissão de actor. A arte de representar era exercida em Roma em condições differentes, a certos respeitos, das do theatro grego.

Os romanos gostavam de vêr o palco cheio, e desde o final da republica queriam-no repleto de comparsaria. Este gosto harmonisava-se com os seus instinctos militares e com a grosseria dos seus gostos, que os levavam, tanto no theatro como no circo, a deleitar-se com o espavento e com o tumulto, e a applaudir Pompeu quando este fez figurar no regresso de Agamemnon, na *Clytemnestra,* seiscentas mulas.

No theatro romano os actores ficavam mais perto dos espectadores que no theatro grego. O palco *(pulpitum)* só era separado, como atrás dissemos, das primeiras fileiras do auditorio pela orchestra occupada pelo côro. Esta disposição fez com que nos primeiros tempos os actores não usassem mascara. Para distinguir a idade das personagens punham cabelleiras de varias côres. Diz-se, comtudo, que Roscio (em consequencia de uma obliquidade da vista que lhe desfigurava a expressão) introduzira o uso das mascaras; e a innovação embora desapprovada, manteve-se mais tarde.

Os actores tragicos vestiam a *crepida,* correspondente ao *cothurno,* e a toga pesada, a qual na *praetexta* tinha a orla de purpura que transmittiu o nome a esse genero. Os trajes convencionaes das varias especies da comedia são egualmente indicados pelos seus nomes. A relativa proximidade em que se encontravam actores e espectadores fez com que as peças se animassem. A arte de representar em que a Italia sempre foi famosa progrediu. A semente encontrou bom terreno e desenvolveu-se. A funesta instituição da *claque* modelou-se sobre uma criação semelhante de Roma. Para concluir, embora a arte de representar em Roma tivesse como base os exemplos e preceitos gregos, não ha duvida que era exercida com um desvelo desconhecido dos grandes artistas atticos.

O seu mais famoso representante foi Gallo, chamado depois da sua alforria L. Roscio Gallo (morreu em 62, A. C.) o qual, como o «Roscio inglês», foi tão grande na comedia como na tragedia, e egualmente o seu contemporaneo mais novo Clodio Esopo, grego pelo nascimento, e eminente nos dois ramos da sua arte, não obstante distinguir-se mais particularmente na tragedia. Assevera-se que esses dois notaveis actores eram constantes ouvintes do celebre orador Hortensio. Roscio escreveu um tratado sobre as relações que existem entre a oratoria e a declamação.

A origem nativa da tragedia romana deve ser francamente attribuida, nalgumas das suas mais nobres feições, á influencia da oratoria sobre o drama.

Já ficou descripto qual foi o ignobil fim do drama romano, e com elle o antigo drama classico. Os elementos de dansa e canto, nunca integralmente unidos ao dialogo da tragedia romana, separaram-se por completo delles. Ao passo que se tornou vulgar simplesmente recitar tragedias ante pequenos auditorios que continuaram a apreciá-las talvez por simples cortezia, as pantomimas dominavam as multidões heterogeneas do theatro romano limitando o trabalho do actor a gesticular e dansar, com um côro que cantava o texto do acompanhamento.

O genero foi desenvolvido com extraordinario exito já no tempo de Augusto por Pylades e Batyllo; e tão populares se tornaram estas diversões,

que até poetas eminentes, taes como Lucano (morto no anno 65, A. C.) escreveram «librettos» para elles. Os assumptos eram, em geral, mithologicos, de ora em quando historicos, e bastantes vezes de genero amoroso. Um actor simplesmente coberto com a mascara era capaz de encantar as turbas boquiabertas apenas pela arte de gesticular e de se mover. Nesse ponto esta arte desenvolveu-se. Cedeu ás exigencias de uma época sensual e indifferente. Um dos ultimos historiadores pagãos do imperio accentua que a introducção das pantomimas foi o ponto determinante da decadencia moral da sociedade, que começou com o início da monarchia.

A comedia perdeu-se mais facilmente na analogica fórma do *mimo,* que sobreviveu a todas as outras especies de divertimentos comicos, por causa da sua mais audaciosa immoralidade e aberta obscenidade.

As mulheres tomavam parte nestes espectaculos. No seculo VI uma *mima* adquiriu tal celebridade que acabou por subir ao throno imperial.

No entretanto o drama regular estacionara, apesar de gosar, em todas as suas manifestações, do patrocinio imperial na época do renascimento de Adriano (117 a 138). Todavia o gosto irreprimivel pelos espectaculos do amphitheatro, que attingira o seu auge no reinado de Constantino o *Grande* (306-337), apressou a queda da arte dramatica em geral. As irrupções dos barbaros do

norte não a extinguiram absolutamente, mas ergueu-se contra ella, por esse tempo, um terrivel adversario.

A auctoridade da Igreja christan envolveu, sem tratar de discriminar o que havia de bom e de mau no theatro, todas as suas manifestações na mesma condemnação, e quando a fé daquella igreja foi reconhecida como religião do imperio romano a perda do theatro consumou-se.

Essa condemnação não foi esteril. Os restos do drama litterario tinham sido eclipsados durante muito tempo por exhibições theatraes taes, que os imperadores antigos e modernos—Domiciano e Trajano, Gallerio e Constantino—se viram obrigados a prohibi-las no interesse da moralidade e ordem publicas, e a substitui-las pelos sangrentos espectaculos do amphitheatro e pelas loucas excitações do circo. A arte de representar tornou-se o engodo do lascivo ou frívolo desejo dos olhos e dos ouvidos, e o theatro contribuiu no mais alto grau para a desmoralisação do mundo.

A attitude tomada pela Igreja christan com relação ao theatro era inevitavel, se attendermos que os seus intuitos particulares eram simultaneamente detestados pelo fanatismo e deturpados pela ignorancia. Não lançara o seu anáthema sobre um ermo de decadencia, não se podia tornar, por pouco que sonhasse tornar-se, a mãe carinhosa do novo berço de uma arte que parecia incapaz de regeneração.

Embora já no seculo IV actores e saltimbancos tivessem sido excluidos do beneficio dos sacramentos christãos, e a excommunhão se estendesse aos que frequentavam theatros em vez de templos aos domingos e dias santos, e embora os edictos desse jaez se succedessem nos ultimos tempos do imperio, o exercicio da condemnada profissão nunca foi completamente prohibido e até de quando em quando era protegido pelos imperantes.

Pouco a pouco, porém, os *mimos* e os seus companheiros principiaram a unir-se numa fraternidade vagabunda. Appareciam nos festivaes quando se tornavam necessarios. Viviam na mais profunda obscuridade e levavam uma existencia mysteriosa e errante.

Foi deste modo que estes estranhos intermediarios da civilisação conservaram as suas tradições e conseguiram fazer sobreviver a representação do drama da antiguidade pagan legando-o ás idades vindouras.

Usaram os actores romanos, como fica dito, da mesma fórma que os gregos, as mascaras comicas e tragicas, desde o seculo II da nossa era. A maior parte reproduziam typos gregos. Algumas, todavia, apresentavam um aspecto original, principalmente as das *atellanas,* com os typos de *maccus, pappus, bucco* ou *dossenus.* Muitas mascaras antigas são conhecidas por pinturas de vasos ou baixos-relevos ou por frescos de Pompeia.

Os actores romanos tambem usaram o *cothurno* e o *borzeguim*. Entre estes o *cothurno* era considerado o attributo symbolico da tragedia. Daqui o velho aphorismo «actor de alto cothurno». O *borzeguim* era o calçado dos actores comicos. Compunha-se de uma palmilha de coiro ou de madeira chamada *calceus*, e de uma parte superior de pelle, que se ajustava á perna e se denominava *caliga*.

IX

Os «mysterios», «milagres» e «moralidades» da Idade Média

Drama litterario, ecclesiastico e monastico — Joculatores, pelotiqueiros e menestreis — A liturgia, principal origem do drama religioso medieval — O «mysterio» collectivo — Distincção entre «mysterios», «milagres» e «moralidades» — O clero e o drama religioso — Progressos do drama medievo na Europa — O drama religioso em Inglaterra — Os «milagres» de Cornwall — As peças de Towneley, Chester e Coventry — Modo como eram representadas — Caracter destas peças — O «Diabo» e o «Vicio» — Grupos de «moralidades» inglêsas — Transição da «moralidade» para o drama regular — *Entremêses* de Heywood — A Renascença e o drama nacional.

Foram os irrequietos e perseguidos comicos ambulantes quem conservaram vivos na Idade Média alguns vestigios de popularidade, se não as mais levantadas tradições da sua arte. Nessa época era completa a ausencia de composições escriptas que servissem de traço de união entre a litteratura dramatica antiga e moderna. No meio da condemnação que a Egreja christan inflingira ao

theatro, aos seus professores, aos seus entusiastas, encontram-se algumas individualidades ecclesiasticas que recorreram nos seus trabalhos ao antigo drama tragico e comico. Estas producções isoladas, que incluem (no ultimo quartel do seculo IV) a *Paixão de Christo,* usualmente attribuida a S. Gregorio de Nazianze, foram, sem duvida nenhuma, elaboradas as mais das vezes, com intuitos educativos, visto como tomaram para modelos bem visiveis ora Euripedes e Lycophron, ora Menandro, Plauto e Terencio.

O mesmo succedeu provavelmente no delinear das famosas «comedias» de Hroswitha, freira benedictina de Gandersheim, na Saxonia Estephaliana, associada á historia da litteratura christan, no renascimento espiritual do seculo X, durante a vida de Otto o *Grande.* Ao passo que abertamente imitavam na fórma as comedias de Terencio, esses exercicios religiosos hauriam os seus themas — martyrios, como nos ensina Gallicano (Parte segunda, *Sapientia,* e milagres ou conversões momentosas) e, como nos diz o mesmo Gallicano (Parte primeira, no *Callimachus,* Abrahão e *Paphnutio)* — nas lendas dos santos christãos. Foi assim talvez que do seculo IX ao XII a Allemanha e a França, e por intermedio desta, devido á conquista normanda, a Inglaterra, conheceram o que se póde chamar o drama monastico litterario. Essas obras theatraes eram, não resta duvida, occasionalmente representadas por crianças sob a direcção

dos monges e monjas, ou pelos proprios religiosos. Uma das representações mais antigas de Inglaterra foi a da *Peça de Santa Catharina,* exhibida em Dunstable cerca do anno 1000 pelos alumnos do normando Geofredo, mais tarde abbade de Santo Abbans. Nada mais se sabe senão que houve essa representação e que não foi considerada novidade.

Estes esforços do claustro confundiram-se com o tempo com fórmas mais populares do remoto drama christão. Os mimos, mimicos, ou *joculatores* (como eram designados no começo da Idade Média) exhibiam com frequencia diversões mais essencialmente dramaticas que outros passatempos do seu programma. Sabemos tambem que no norte da França apropriaram em época recuada os inícios do drama religioso para uso secular. Nas populações celtas e teutonicas sobreviveram restos de ritos religiosos que continham elementos dramaticos, e os festivaes pagãos, de origem romana ou outra, transmittiram alguma coisa do seu caracter a essa embryonaria arte christan, sendo o seu principal vehiculo os *joculatores.* Estes entretenimentos, nos diversos paizes, harmonisavam-se com os differentes gostos, e com o nascimento das varias litteraturas com as tendencias litterarias que lhes eram peculiares.

A litteratura dos *trovadores* da Provença, que se communicou á Hespanha e á Italia conseguiu por fim contaminar os inícios do drama religioso, como é evidente no «mysterio» provençal do

seculo XI ou XII *As virgens loucas.* No norte da França os *jongleurs,* como os *joculatores* passaram a ser chamados, foram confundidos com os *troveiros,* que cantavam as *chansons de geste* commemorativas das façanhas da guerra. No pessoal das casas particulares havia uma especie de servos, costume imitado pela Inglaterra, chamados *menestreis* (de *ministeriales)* e *minstrels.* Taillefer, que foi dos primeiros a combater em Hastings, entoando as canções de Rolando e Carlos Magno, arremessando a espada ao ar e apanhando-a era um *histrio* ou *mimo.* Em Inglaterra esses menestreis consumados facilmente eclipsaram os seus antecessores pre-normandos dotados de menos brilho; ao passo que ali, como noutras partes, os humildes cultores da arte vagueavam dos castellos para os mosteiros, das aldéas verdejantes para as ruas da cidade, e exhibiam como pelotiqueiros as suas pantomimas e outras habilidades.

Assim sobreviveram os elementos profissionaes e litterarios e se tornaram tributarios da principal corrente do drama christão remoto, que teve a sua origem na *liturgia* da egreja. O serviço da missa contém em si elementos dramaticos e combina-se com a leitura de certos trechos da Escriptura feita pelo celebrante. Tem a parte *época* e a *lyrica* ou sejam as antíphonas e respostas da congregação. Em épocas antigas—com certeza já no seculo V—era costume augmentar os attractivos do culto externo em determinadas occasiões por meio de

imagens vivas que illustravam a narrativa do Evangelho e fazê-las acompanhar de canticos. Foi por este modo que se introduziu no serviço religioso uma certa parcella de acção. Quando a parte épica da liturgia se ligou de qualquer fórma com os seus annexos espectaculosos e mimicos, aproveitando tambem o acompanhamento lyrico, o *mysterio liturgico*—a fórma mais antiga do drama christão,—principiou a existir.

Succedera isto indubitavelmente antes do seculo x quando nos grandes festivaes ecclesiasticos era costume os padres representarem nos templos os *officios* (como então se designavam) dos pastores, dos innocentes, do Santo Sepulcro, etc., segundo o evangelho do dia. Em França no seculo XII, ou até no seculo XI, já se escreviam textos curtos em latim para estes *mysterios* liturgicos. Havia nelles trechos da lenda popular de S. Nicolau bem como historias da Escriptura. Nesse mesmo seculo foi dado um largo passo para a frente compondo estes textos em linguagem vernacula. O exemplo mais remoto é o *mysterio* da Resurreição. Nesse tempo juntaram-se varias series de *mysterios;* processo que foi a começo grosseiro, depois mais aperfeiçoado em França e noutros paizes e de que finalmente resultou o *mysterio collectivo*—mero termo escolastico, é verdade, mas ao qual correspondem os principaes exemplos do drama—*mysterio* inglês.

O drama religioso medievo costuma dividir-se

technicamente em tres classes. Os *mysterios* propriamente ditos tratam apenas de acontecimentos da Escriptura. Os seus intuitos são realçar com o auxílio da historia prophetica ou preparatoria do Velho Testamento, e mais especialmente com os acontecimentos importantes do Novo, o *mysterio* central da Redempção do mundo, realizado pela Natividade, Paixão e Resurreição. Mas, de facto, estes *mysterios* não se afastavam dos *milagres,* elaborados estrictamente conforme as lendas dos Santos da Igreja. Em Inglaterra não era empregada a designação *mysterio.* Estes generos de *milagres* devem mais especialmente ter sido fomentados pelos recursos do drama monastico litterario.

As *moralidades* ou peças moraes ensinavam e illustravam as mesmas verdades, não pela representação directa de acontecimentos e personagens sagrados ou lendarios, mas por meio de allegorias. Os seus caracteres eram personificados por virtudes ou qualidades. As *moralidades* foram inventadas pelos trovadores normandos. Esta innovação liga-se sem duvida com as diligencias, que em França tinham quasi triumphado no fim do seculo XIII, para emancipar as representações dramaticas da superintendencia da Igreja.

A attitude do clero para com as representações dramaticas que se effectuavam fóra da elaboração dos serviços da igreja, mas que breve admittiram elementos de outras origens, não foi, nem podia ser, uniforme. Como as peças augmentavam de

extensão, os seus ornamentos se tornaram mais numerosos, e os seus espectadores mais abundantes, começaram a ser representados tanto dentro como fóra da igreja e o emprego da linguagem vulgar principiou a ser preferido.

Os *milagres* tinham menos dependencia nas suas ligações com os serviços da Igreja que os *mysterios* propriamente ditos.

As associações, corporações e particularmente as escolas, cedo principiaram a representar peças em honra dos seus santos patronos dentro ou proximo dos seus edificios. Por ultimo, foram admittidas nestas peças, representadas ou ensaiadas pelo clero, scenas e caracteres de designios mais ou menos triviaes. Alguns destes caracteres apresentaram-se ao auditorio como um significado de grande extravagancia ou galhofa. Assim, por exemplo, cada novo Herodes procurava exceder o Herodes seu predecessor e os diabos e os seus chefes proclamavam-se favoritos indispensaveis. Deste modo o elemento comico do drama religioso augmentou. Este genero de drama, mesmo permanecendo associado com a Igreja, tornou-se cada vez mais profano.

O desejo de sanctificar o gosto popular para fins religiosos, como succedia com a instituição da grande festividade do Corpo de Deus (1264, confirmada em 1311) quando o symbolo do mysterio da Incarnação era conduzido em procissão solemne, determinou a união íntima das exhibições drama-

ticas (desde então com frequencia chamadas *processus)* com outras ceremonias religiosas. Isso, porém, nunca restringiu a sua categoria, nem reprimiu o seu desenvolvimento.

Protegidas umas vezes, denunciadas outras pelo clero, as diversões dramaticas foram progredindo vagarosamente durante alguns seculos. Nalguns países mais, noutros menos, religiosos no seu caracter, e variadamente robustecido pelos esforços dos operarios da profissão da arte de representar, a sua existencia accentua-se.

Em França onde essas diversões conservaram a sua indole secular, cedo se vasaram em moldes que se approximavam da urdidura moderna do drama. Em Paris a confraria dos *Bazoche* (empregados do Châtelet e do Parlamento) adquiriram, em 1303, o direito de dirigir as festas populares. Depois a *Confrérie de la Passion,* que se dedicara primitivamente a representação de peças da Paixão, obteve um privilegio real, em 1402, para esse fim. Os *Bazoche* entregaram-se então á exhibição de *moralidades.* Uma terceira associação, que se designou a si mesma por *Enfants sans souci,* tendo obtido pela mesma época o direito de representar *sottises*—pequenas peças comicas com figuras allegoricas—as outras corporações arrancaram uma folha do seu livro, intercalaram os seus *mysterios* e *moralidades* com scenas comicas da vida popular, e gradualmente as peças principiaram a restringir-se a themas seculares.

Assim se preparou com uma certa facilidade a transição para o drama regular.

Já em 1395 se encontra a irmandade da *Paixão* a representar uma peça séria sobre a vida de *Griselda;* e entre a abundante litteratura de *sottises* e *farças* (do italiano *farsa,* do latim *farcita),* que depois de mesclar typos reaes com personagens allegoricas acabou por excluir as ultimas. O immortal *Maistre Pierre Patelin* (representado em 1480 pelos *Bazoche)* é fraco no entrecho, mas a todos os respeitos uma comedia.

Não existem *mysterios* italianos anteriores a 1243. Por essa época tinham sido fundadas tambem em Italia associações para a exhibição de peças religiosas. Estas parece que pouco differiam das do norte da Europa, a não ser pela sua menos accentuada rudeza nos seus caracteres comicos. As peças baseadas em assumptos do Velho Testamento eram chamadas *figure,* nos do novo, *vangeli;* nos seculos XV e XVI eram escriptas e representadas com grande cuidado e tinham varios nomes. O mais commum era o de *rappresentazioni.* Tal era uma peça *San Giovanni* e *San Paolo* (1488), escripta por Lourenço o *Magnifico,* principe que depois buscou reformar o theatro italiano imprimindo-lhe uma fórma pagan.

A magnificencia espectaculosa das festas theatraes emparelhava-se com a das procissões, ecclesiasticas e leigas,—os *trionfi* como eram chamados no tempo de Dante—e o drama religioso adquiriu gradualmente um caracter academico que o assi-

milava ás tentativas classicas que levantou o drama regular italiano.

A poesia dos trovadores, que fôra da Provença para a Italia, tomou na Italia uma fórma dramatica, e talvez suggerisse as primeiras tentativas desse genero a Petrarcha, o pae da Renascença italiana. Depois da sua morte encontram-se vestigios de tentativas litterarias semelhantes no dialecto *volgare Provenzale*. No entretanto os restos das antigas diversões populares tinham sobrevivido em farças improvisadas representadas nos pateos, nas igrejas *(farça spirituale)* e entre o povo; o carnaval romano salvou as peças representadas em carros *(carri)*; e ficaram numerosos elos que ligavam a comedia moderna popular dos italianos com as *atellanas* e mímicas dos seus antepassados.

Em Hespanha, onde todos os vestigios do antigo theatro romano (excepto nas ruinas architectonicas) desappareceram depois da conquista dos mouros, os poucos restos que existem do drama religioso datam de um período posterior ao do italiano—seculo XIII ou XIV. Os seus inícios apresentavam uma fórma adeantada, que levantou a opposição do clero, pois este procurava submetter as peças á sua jurisdicção. Na litteratura leiga de Hespanha não se póde provar que nenhuma obra dramatica tenha existido antes do seculo XV. Era costume, provavelmente, em eras recuadas, inserí-las nos *mysterios* tambem chamados *entremêses* ou *interludios;* mas é só depois de 1472, nas có-

plas de *Mingo Revulgo* (Domingos Vulgo, entre o povo commum) e approximadamente pelo mesmo tempo, num outro dialogo do mesmo auctor, que nós temos tentativas de uma especie que se assemelha aos *contrasti* italianos.

Na Allemanha, onde a historia do drama é muito differente do de Hespanha, as peças religiosas começaram a exhibir-se cêrca do seculo XII por occasião do Natal e das festas da religião reformada. Celebraram-se depois outros festivaes, mas os da Reforma gosaram sempre de preferencia. No seculo XIV principiam a ser representados com frequencia os *milagres,* e, como estes tratam a miude de assumptos de interesse historico, local ou não, a transição dos estereis inícios do drama historico allemão realiza-se facilmente. Embora nestas remotas peças allemans entrem muitas vezes elementos das *moralidades,* não se confundiam como em França com as chocarrices dos profissionaes ambulantes *(fahrende Leute),* as quaes exhibidas principalmente no carnaval, originaram as peças do dia de Entrudo *(Fastnachtsspiele),* scenas da vida commum largamente intercalladas com práticas galhofeiras.

A estas ultimas foram dadas uma fórma litteraria mais consistente no seculo XV por Hans Rosenplüt, chamado Schnepperer — ou Hans Schnepperer, chamado Rosenplüt — predecessor de Hans Sachs. Por este tempo estabelecem-se relações na Allemanha entre os divertimentos dramaticos do

povo e os trabalhos litterarios dos *mestres-cantores*. Todavia o drama religioso ainda sobreviveu na Allemanha catholica muito tempo além da Reforma, e só foi supprimido na Baviera e no Tyrol no fim do seculo XVIII. A peça da paixão de Oberammergau, familiar na sua presente fórma artistica a tantos visitantes, foi instituida sob circumstancias especiaes na época da guerra dos *Trinta Annos* (1634). Apresentam-se varias razões que lhe permittiram o sobreviver.

Os *milagres* ou *peças*, termos usados em Inglaterra no seculo XII, eram provavelmente escriptos em latim e representados por ecclesiasticos, mas já no seculo immediato se mencionam — para serem prohibidas — peças representadas por interpretes profissionaes. As *moralidades* do seculo XII não podem ser ainda consideradas como representações populares.

Em Inglaterra como noutras partes, o clero ou procurava exercer a sua censura sobre as peças religiosas, que continuavam eventualmente a representar-se nas egrejas depois da Reforma, ou as reprovava com ou sem qualificação. Em Cornwall representaram-se *milagres* no dialecto indígena cymrico em épocas muito remotas. As que chegaram até nós são, segundo todas as apparencias, cópias de originaes inglêses, com o emprego occasional do francês. Foram representados, de modo differente das peças inglêsas, em pleno campo, em amplos amphitheatros construidos para esse fim.

O período florescente dos *milagres* inglêses começa com a sua representação, por companhias, nas cidades. Parece que foi Chester quem deu o exemplo (1268-1276); seguiram-se-lhe depois no decorrer do seculo XIII e XIV muitas outras cidades, incluindo Wakefield, Coventry, York, New-Castle-on-Tyne, Leeds, Lancaster, Preston, Kendal, Wymondham, Dublin e Londres. Nesta ultima os interpretes eram sachristães. Tres collecções, em addição a alguns simples exemplares, conseguiram vir até os nossos tempos, taes como as peças denominadas de Towneley, que se representavam naturalmente nas feiras de Woodkirk, proximo de Wakefield, e as que trazem os nomes de Chester e de Coventry. As suas datas e a maneira como sobreviveram, são mais ou menos incertas. A de Towneley é talvez anterior ao seculo XIV; a de Chester póde attribuir-se aos fins do seculo XIV e principios do XV; o texto da de Coventry pertence provavelmente ao XV ou XVI.

Muitas das peças individuaes destas collecções foram sem duvida baseadas sobre originaes francêses; outras são tiradas directamente da Escriptura, dos evangelhos apocriphos, das lendas dos santos. A sua feição caracteristica é a combina ão de series inteiras de peças numa *collectiva* completa, exhibindo toda a historia da Biblia desde a criação até ao dia do Juizo. Por esta combinação é desnecessario suppôr que eram geralmente vasados em moldes estrangeiros, embora haja algumas coinci-

dencias notaveis entre as peças de Chester e o *Mystère du Vieil Testament.*

Como se representavam estas peças ensina-nos uma descripção da de Chester, que data do fim do seculo XVI. Eis o que diz:

«Cada companhia tinha o seu palco, cujo palco era um tablado alto separado em dois compartimentos, um superior e outro inferior, que andava sobre rodas. No inferior vestiam-se, e no superior representavam. O conjunto era aberto no topo, de modo que os espectadores pudessem vê-los e ouvi-los. Esses comicos representavam nas ruas. Principiaram por se exhibir ás portas das abbadias, e quando se dava o primeiro espectaculo, conduziam o palco até o cruzeiro deante do *mayor,* e assim cada rua tinha simultaneamente o seu espectaculo até que todos os annunciados para esse dia se realizassem. Quando o espectaculo estava proximo a concluir, corria um pregão de rua em rua, para que os espectadores se juntassem onde elle se effectuava, com a maior ordem, e todas as ruas possuiam os seus espectaculos antes de se darem todos ao mesmo tempo, afim dos espectadores verem que peças eram mais bonitas e tambem que tablados e palcos se levantavam nas ruas nos sitios onde resolviam exhibir os seus espectaculos.»

Cada peça era então representada pelos mesteiraes de uma determinada classe ou associação, da

qual tomava o titulo, como dos pescadores, luveiros, etc. Era uma exhibição. O espectaculo começava por um prólogo discursado por um arauto. Em geral o palco amovivel era o bastante para o desenrolar da acção, embora houvesse espectaculos em que se viam cavalleiros a cavalgar pelo tablado. Parece que o palco em Inglaterra não era, como em França, dividido em tres plataformas com uma caverna escura ao lado da mais baixa, apropriadas respectivamente para o Pae do Céo e seus anjos, para os santos e homens glorificados, para os homens vulgares e almas no inferno. Este ultimo local apparecia com frequencia nos *milagres* inglêses, com ou sem labaredas á entrada. Os trajes eram, em parte, convencionaes. As personagens divinas ou santas distinguiam-se por causa das cabelleiras e barbas douradas. Herodes vestia de sarraceno, os demonios apresentavam-se com cabeças hediondas, as almas encadernavam-se de branco ou de preto, conforme a sua qualidade, e os anjos traziam pelles de ouro e asas.

Estas representações abundam no que nos parece a nós aspectos burlescos, e embora o seu principal intuito fosse sério, não tinham em Inglaterra a minima intenção de serem isentas de galhofa. Muitas destas fórmas são na verdade triviaes e ingenuas, mas a simplicidade dos sentimentos que exhibem não são destituidas de pathetico. A occasional e excessiva rudeza é devida á auzencia de aperfeiçoamento mais que a qualquer obliquidade

de sentimento moral. Neste, como noutros respeitos, as *Coventry Plays,* que naturalmente foram escriptas por mãos clericaes, mostram progressos sobre as outras. Nas mesmas peças observa-se já um elemento de figuras abstractas, que as relaciona com differentes especies do drama medieval.

As *moralidades* correspondiam ao amor pela allegoria moral que se manifesta em tantos períodos da litteratura inglêsa, e que, ao passo que dominava o campo inteiro da litteratura medieva, em parte nenhuma era mais assidua e effectivamente cultivada que em Inglaterra. É necessario ter isto presente no espirito, afim de comprehender o que á primeira vista se nos afigura estranho, a *popularidade* das peças moraes, que na verdade nunca egualaram as dos *milagres,* mas bastaram para manter os generos anteriores até que receberam um impulso mais forte da relação estabelecida entre ellas e os «novos conhecimentos» que surgiram com a politica nova, as idéas e questões religiosas do período da Reforma.

Além disso, foi fornecido um especial elemento a estas peças, que na maneira de se exhibirem não differiam em nenhum ponto essencial da dos *milagres,* e até certo ponto se adaptavam a estes ultimos. As *moralidades* eram em geral dotadas de personagens cuja tarefa era alliviar o peso das abstracções taes como a Sapiencia, a Justiça, etc. Estas personagens eram o *Demonio* com o seu pagem, o *Vicio,* que vestia quasi sempre um traje

de jogral, suggestão vinda do habito familiar de manter um servo bôbo na côrte e nas grandes casas. O *Vicio* tinha muitas alcunhas *(Artimanha, Hypocrisia, Peccado, Fraude, Iniquidade,* etc.) O seu principal dever era atormentar e ralar o *Demonio* seu amo para edificação e divertimento do auditorio. Transformou-se gradualmente no creado lorpa do drama regular.

As *moralidades* inglêsas mais antigas, *The castle of Perseverance; Nature,* de Medwall; *The World and the Child* «O mundo e o menino»; *Hycke-Scorner,* etc.—desde o reinado de Henrique VI até o de Henrique VII—allegorisam o conflicto entre o bem e o mal no espirito e existencia do homem, sem qualquer preconcebida intenção de controvérsia theologica. Tal é tambem ainda na essencia o fim da *moralidade,* que possuimos escripta pelo poeta de Henrique VIII o mordaz Skelton, *Magnyfycence,* e mesmo doutros, talvez o mais perfeito exemplo da sua classe, posterior á Reforma. Mas se semelhante theologia, como *Every-Man* ensina, é a orthodoxa doutrina de Roma, o seu successor, R. Wewer, no *Lusty Juventus,* respira o espirito da reforma dogmatica do reinado de Eduardo VI.

As controvérsias theologicas abundam largamente nas *moralidades* na primeira parte do reinado de Isabel. Relacionam-se com o sentimento politico numas famosas *moralidades, New Costume* «Novo costume», *The Conflict of Conscience* «O Conflicto da consciencia» de N. Woodes, e *Satire of*

the Three Estaitis «Satyra dos Três Estados» escriptas no ponto de vista da outra facção, onde todos os esforços que o drama religioso propriamente dito fizera tinham sido aniquilados pela Reforma. Apenas chegou até nós uma simples *moralidade* politica inglêsa, que pertence aos principios do reinado de Isabel, *Albyon Knight* «Cavalleiro Albyon». Ainda existem outras tentativas que seguem as idéas da Renascença mais que as da Reforma, que tratam mais do progresso intellectual que da conducta moral, como por exemplo a *Nature of the Four Elements* «Natureza dos quatro elementos», de Rastell, e o *Wit and Science* «Intelligencia e sciencia», de Redford, e *The Marriage de Wit and Science* «O casamento da intelligencia com a sciencia». Estes especimens decorrem desde o reinado de Henrique VIII até o do seu filho mais novo.

A transição da *moralidade* para o drama regular em Inglaterra realizou-se, por um lado, pela juncção de personagens historicos e de allegorias abstractas como no *Kyng John* «Rei João» do bispo Bale (1548)—o que facilmente conduziu ao *Chronicle Hystory*—e por outro, pela introducção de typos da vida real, ao lado de figuras abstractas. Esta ultima tendencia, de que existem exemplos nas peças remotas, é observada em muitas *moralidades* do seculo XVI, taes como no *Jack Juggler* «João pelotiqueiro» e *Tom Tiler and his Wife* «Tom Tiler e sua mulher», etc. Mas antes de se escreve-

rem muitas destas, déra um grande passo para a frente um homem de talento, John Heywood (morreu em 1565) cujos *interludios* ou *entremêses, The Four P's*, etc., eram farças curtas á moda francêsa, que se desenvolviam com homens e mulheres a valer.

Orthodoxo e conservador, dispunha ao mesmo tempo de linguagem acerba tanto para o vicio como para as loucuras da sua época, e não era os de profissão clerical a quem mais poupava. Outros escriptores, taes como T. Ingeland no *The Disobedient Child* «A creança desobediente» enveredaram pelo mesmo caminho. A allegoria das abstracções foi assim minada no palco. O terreno debaixo dos seus pés tambem já fôra fundamente abalado na litteratura didactica com o *Ship of Fooles*. Eis como os *interludios* ou *entremêses*—nome que tinham usado as *moralidades* numa data recuada—facilitaram o advento da comedia, sem ter supprimido a sua primitiva fórma. Quer as *moralidades* quer os *milagres* subsistiram até á época de Isabel, depois do drama regular principiar a sua carreira.

Tal foi, num simples esboço, o progresso das diversões dramaticas nos principaes países da Europa, antes que o renascimento dos estudos dramaticos determinassem um regresso aos exemplos do drama classico, ou antes que este regresso se accentuasse distinctamente. Não se deve esquecer, comtudo, que desde eras afastadas tanto em Inglaterra como noutras nações tinha florescido uma

especie de divertimentos, não absolutamente dramatico, mas contribuindo em larga escala para formar e fomentar o gosto pelos espectaculos dramaticos. Os *pageants* (espectaculos, cortejos pomposos) — como eram chamados em Inglaterra — foram os successores dos *riding* (arte de montar a cavallo, picaria), que gozaram de perduravel fama. Tinham progredido em esplendor e engenho de concepção sob a influencia dos flamengos e doutros exemplos estrangeiros.

Ante boquiabertos cidadãos appareciam figuras devidamente trajadas que representavam heroes da mythologia e historia e abstracções de allegoria moral, patriotica e municipal. Londres recebia com especial fervor estas exhibições, que o drama isabeliano não foi capaz — nem mesmo interpretado por muitos dos seus poetas que compunham entrechos e textos curtos para estes e espectaculos similares — de expulsar do favor do povo. Alguns dos maiores e alguns dos ultimos dos dramaturgos britannicos foram entusiastas da *pageantry* (espectaculos, cortejos pomposos); e talvez isso tivesse sido vantajoso para o futuro do theatro, se o drama legitimo e o *Triumphs of Old Drapery* «O triumpho das velhas tapeçarias» se conservassem escrupulosamente separados.

A influencia litteraria que porfim transformou as peças atrás descriptas em drama nacional de varios países foi, numa palavra, influencia da Renascença. Entre os remanescentes da antigui-

dade classica que se estudou, traduziu e imitou, foram os do drama que conservaram um logar proeminente. Além de nunca se perderem de vista tornaram-se alvo de dedicadas investigações e modelos de cuidadosas cópias; primeiro nas suas proprias linguas, depois nas modernas. Estas diligencias essencialmente litterarias puzeram-se mais ou menos em contacto com esses remanescentes, adquiriram mais ou menos auctoridade sobre o que já existia de diversões theatraes.

Assim a corrente do drama moderno, cuja nascente e confluencias ficaram relatadas, foi arrastada para o antigo leito, da qual o seu fluxo sahira para se lançar num certo numero de correntes nacionaes, deseguaes em impeto e força, e variando com relação ás numerosas condições do seu progresso. Resta agora tratar do mais productivo ou importante.

X

A Renascença theatral na Italia

O drama italiano moderno — Peças latinas dos seculos XIV e XV — A tragedia italiana no seculo XVI — Maffei — Alfieri — Escriptores de tragedias depois de Alfieri — A comedia italiana — A sua fórma popular — A comedia regular italiana antiga — Outros comediógraphos do seculo XVI — O drama pastoril — A comedia nos seculos XVII e XVIII — Goldoni — Gozzi — Comediógraphos posteriores a Goldoni.

A prioridade do renascimento do theatro moderno pertence, como o de muitas outras artes, á Italia. O theatro italiano depois da sua prosperidade e das numerosas conquistas que obtivera em tempo cahira muito baixo — facto surprehendente quando se considera que não só a lingua italiana tinha a vantagem das suas íntimas affinidades com a latina, mas ainda porque a índole do povo italiano denotara sempre especial predilecção pelo theatro. A causa filia-se, sem duvida, na ausencia da vida nacional italiana durante um longo período, e mais principalmente durante o período em que a litteratura dramatica da Italia princi-

piava a levantar-se e a tornar-se promettedora, a desabrochar impellida pelos mais levantados e poderosos impulsos do sentimento popular, a que o drama nacional deve tanto da sua força.

Esta ausencia foi devida em parte a certas singularidades do caracter italiano, em parte ás vecessitudes politicas e ecclesiasticas que a Italia estava destinada a soffrer. Os italianos andavam alheios ao entusiasmo do patriotismo, que foi a causa determinante da época isabeliana em Inglaterra, tanto como ás tendencias religiosas que identificaram a Hespanha com o espirito do renascimento catholico. A percepção clara dos italianos tinha ahi terreno a desbravar. Eram muito intelligentes para acreditar nos seus tyrannos e demasiados desprendidos de illusões para crerem que o seu futuro estava no clero. Os entorpecedores e enervantes effeitos da oppressão de um dominio estrangeiro, tal como nenhum outro povo do Occidente experimentou, fez o resto, e durante muitas gerações tornaram infructuosos os mais altos esforços da arte dramatica.

Não havia base sufficientemente solida para fundar uma tragedia nacional a valer. A comedia litteraria, depois de transitar de uma imitação directa dos modelos latinos para uma fórma mais popular, perdeu-se numa immoralidade sôlta de tom e de descuidosas e insolentes invectivas contra certas classes da sociedade. Embora esta productividade continuasse durante muito tempo, o drama

poetico concentrou cada vez mais os seus esforços nos generos subordinados ou subsidiarios, artificial na origem e decorativo nos fins, e entregou-se substancialmente aos dominadores auxiliares da musica, dansa e coisas espectaculosas.

Só uma fórma simples do theatro italiano, a comedia improvisada, se conservou verdadeiramente nacional. O renascimento da tragedia italiana nos ultimos tempos é devida, até certo ponto, á imitação dos modelos francêses, e tambem ao esforço de um brilhante talento que diligenciou infundir na sua arte o espirito politico e historico. A comedia progrediu e iniciou novos themas; procurou adaptar o seu modo de ser á representação da vida real na sua mais absoluta amplitude e ainda torná-la mais completa em harmonia com as tendencias do moderno romantismo.

O theatro regular italiano, nos seus dois ramos, tragico e comico, começou com a reproducção, em lingua latina, dos modelos classicos. A tragedia, porém, desde o principio manifestou a tendencia, que já muito antes accentuara, de desenvolver themas de interesse historico nacional. As duas tragedias mais remotas que se citam, escriptas pelo historiador paduano Mussato, cêrca de 1300, são cópias de Seneca, mas ao passo que uma, *Achilles,* se baseia num thema classico, a outra discorre sobre a historia de um famoso tyranno da cidade onde o auctor nasceu, *Eccerinis.* No seculo immediato foram aproveitados alguns acontecimentos

recentes ou mesmo contemporaneos como na *De Capticitate Ducis Jacobi* (Jacopo Piccinino, morto em 1464), na *Tragedia* de Landivio, na *Ferdinandus* (de Aragão) *Servatus,* na *Historia Boetica* (expulsão dos mouros de Granada), mas a maioria dos dramas latinos foram indubitavelmente escriptos em harmonia com os gostos dos entusiastas e protectores da Renascença italiana, os quaes, como Lourenço, o *Magnifico,* desejavam acclimar os deuses e deusas pagans num palco até esse momento occupado pelas figuras sacras do culto christão.

A essa categoria pertenceram as imitações e traducções latinas das tragedias e comedias gregas e latinas devidas ao bispo Martirano, amigo de Lourenço filho do papa Leão x, sobre a aventura das danaides, *Imber Aureus* e outros assumptos; o fámoso *Progne* de G. Corraro, morto em 1464, sobrinho de um papa mais antigo, e os esforços de Pomponio Laeto, o qual, com o auxilio do cardeal Riaro, diligenciaram restaurar o antigo theatro, especialmente o de Plauto e Terencio, em Roma. Mencionam-se muitas comedias do seculo xv, durante o qual, como durante o seu predecessor, o latim continuou a ser a lingua dominante do proscenio italiano. As representações das peças gregas tambem não eram desconhecidas; foi com a exhibição da *Electra* de Sophocles que Alexandre Scala fez com que Polités invejasse Orestes.

Nos principios do seculo xvi, a tragedia começou a ser escripta em lingua nativa, mas conser-

vou primeiro, e nunca perdeu completamente, o cunho da sua proveniencia. Fosse qual fosse a origem dos seus assumptos—os quaes, embora na maioria dos casos de origem classica, eram occasionalmente derivados dos romances indígenas, ou mesmo devidos a invenção—eram todos desenvolvidos com predilecção para o horrivel, inspirado pelo exemplo de Seneca, não obstante serem animados por um perenne gosto nacional.

O côro, estacionario no palco, como na velha tragedia romana, não ficara reduzido a uma apparição incidental entre os actos até o começo do seculo XVII, nem foi amputado do drama tragico até metade do XVIII. Assim as mudanças soffridas pela tragedia italiana limitaram-se durante uma longa serie de gerações á fórma da versificação e á escolha dos themas; nem se adeantou muito mais até o seculo XVIII.

A honra de ter sido a mais antiga tragedia italiana parece pertencer a *Sofonisba* de Galeotto (1502), uma peça em quinze ou vinte actos, sem unidade de scena. Seguiu-se-lhe *Pamfila* de A. da Pistoia (1508), cujo assumpto era tirado do Boccacio, embora os nomes das personagens fossem gregos. A peça, em geral associada com os inícios da tragedia italiana—aquella com a qual «a scena italiana primeiro apprendeu a luzir»—foi uma outra *Sofonisba,* representada deante de Leão X em 1515, e escripta em verso solto *(verso sciolto)* em vez da *ottava* e *terza rima* dos primeiros auctores

de tragedias (conservando, comtudo, os metros lyricos do côro), por Trissino, que foi empregado como nuncio pelo papa. Outras tragedias da primeira metade do seculo XVI foram a *Rosmunda*, de Rucellai, sobrinho de Lourenço o *Magnifico* (1516); *Antigona*, de Allamanni (1532); a *Canace* de Sperone Speroni, o invejoso Mopso de Tasso, que, como Guarini, tomou o estylo trabalhado de Sperone para modelo; a *Orazia*, o mais antigo entrecho dramatico deste famoso assumpto, do celebre Arentino (1549); e as nove tragedias de G. Cinthio, entre as quaes *L'Orbecche* (1541) que é avaliada como a melhor e a mais sangrenta.

Cinthio, o auctor daquelles *Hecatommithi* aos quaes Shakespeare deveu muitos dos seus themas, foi (suppondo que elle os tivesse inventado) o primeiro italiano auctor das fabulações dos seus dramas; introduziu algumas innovações na construcção dramatica, separando o prólogo e provavelmente tambem o epílogo da acção. Tem sido considerado por alguns críticos como o inventor do drama pastoril. Na segunda metade do seculo XVI podem mencionar-se a *Didone* e a *Marianna* de L. Dolce, traductor de Seneca (1565); a *Hadriana* (representada antes de 1561 a 1586) de L. Groto, que trata da historia de Romeu e Julieta; *Torrismondo*, de Tasso (1587); a *Tancredi* de Asinari (1588); e a *Merope* de Torelli (1593), a ultima onde foi empregado o côro fixo *(coro fisso)* no palco italiano.

A *Soldato* de Leonico (1550) passa por ter dado origem á *trajedia cittadina,* ou tragedia domestica, de que existem alguns exemplos no drama italiano e na *Tamar de Velo* (1586) escripta em prosa. Assumptos de interesse de historia moderna, durante este período, só foram tratados isoladamente, como na *Isifile* de Mondela (1582), e na *Brajadino* de Fuligni (1589).

As tragedias do seculo XVII continuaram a enveredar pelo mesmo caminho, bastantes vezes sem resultado. A introducção das arias musicaes nas tragedias crearam um perigo serio. Era, no dizer de Voltaire, extinguir-se a arte do theatro vencida pelo bello monstro, a Opera, que, nesse período conquistara rapidamente terreno no paiz da sua origem. Attribue-se tambem ao conde P. Bonarelli (1589-1659), auctor do *Solimano,* o ter acabado com o uso do côro na tragedia italiana. A innovação do emprego do rhythmo, tentado pelo douto Pallavicino no *Erminigildo* (1655), e defendido por elle num discurso que precedia a peça, não encontrou em Italia, como não encontrou em Inglaterra, campo para fructificar; o seu principal partidario foi depois Martelli (morto em 1727) cujos versos alexandrinos rimados *(martellianos),* embora usados uma occasião numa comedia de Goldoni, não foram capazes de se insinuar no gosto popular.

Nos fins do seculo XVII a tragedia italiana parecia destinada a expirar; o grande actor tragico

Cotta retirara-se de scena desgostoso pela apathia do publico para com as mais altas fórmas do drama. O seculo XVIII, comtudo, ia presencear uma mudança, cujo início é attribuido á instituição da Academia dos arcadicos em Roma (1690). Os principaes esforços da nova escola de escriptores e críticos incidiam sobre a abolição do côro e visavam a um progresso geral da liberdade do entrecho. Muito antes o marquez S. Maffei com a sua *Merope* (impressa primeiro em 1713) obteve uma das mais brilhantes victorias commemoradas na historia da litteratura dramatica. Esta peça, destituida de qualquer intriga de amor, continuou durante muito tempo a ser considerada como a obra prima da tragedia italiana. Voltaire, que a declarou «digna dos mais gloriosos dias de Athenas», adaptou-a á scena francêsa e inspirou uma celebrada producção do drama inglês, *Douglas,* de Home.

Seguiu-se-lhe uma tragedia cheia de horrores, *Ulisse il Giovane* de Lazzaroni (1719), que provocou, diz-se, a primeira *parodia* italiana dramatica; e as altamente apreciadas obras de Granelli (morto em 1769) e do seu contemporaneo Bettinelli. Começou então a predominar a influencia de Voltaire no drama italiano; e, em harmonia com o espirito do tempo, prevaleceu na escolha dos themas tragicos uma grande liberdade.

Assim o maior dos poetas tragicos italianos, o conde V. Alfieri (1749-1803) encontrou um meio

pathetico preparado para elle. O intenso e apaixonado desenvolvimento que Alfieri dá aos assumptos das suas peças é a causa determinante do defeito da sua fórma que nunca conseguiu fazer esquecer. O espirito do amor da liberdade que as suas criações respiram foi o arauto das idéas nacionaes do futuro. É exemplo o primeiro e segundo acto da tragedia *Bruto*. Afastando-se dos moldes da tragedia francêsa, as suas peças, que abundam em soliloquios, devem parte do seu effeito a uma apaixonada força de declamação e parte ao fogo com que os italianos representam e que commove profundamente a audiencia. Tem muito de commum, além do assumpto de dois dos seus dramas, *Filippo* e *Maria Stuarda*, com Shiller, mas a sua musa-amazona, como lhe chamava Schlegel, não estava tão bem educada na serenidade como a do poeta allemão. Entre as suas numerosas peças, vinte e uma, a *Merope, Saul* e talvez *Mirra* são consideradas as suas obras primas.

O colorido politico dado por Alfieri á tragedia italiana reapparece nas peças de Ugo Foscolo (1760-1827) e nas de A. Manzoni (1784-1873), ambos sob a influencia da escola romantica da litteratura moderna. Apparecem mais o conde Pepoli e Pindemonti, e ainda outros imitadores como Rosini, Cristoforis, Marenco e Tebaldo Fores. A estes nomes devem addicionar-se os de S. Pellico (1789-1854) e G. B. Niccolini (1785-1861), cujos dramas mais celebrados, *Francesca da Rimini* de Pellico e

Giovanni da Procida e *Beatrice Cenci* de Niccolini, desenvolvem themas nacionaes familiares a todos os estudiosos da historia e litteratura modernas. Ao passo que a tragedia italiana se deixou arrebatar pelo seu amor, pelas situações fortes e declamação apaixonada, os seus ultimos entrechos manifestam uma capacidade de desenvolvimento que exclue a supposição de que a sua historia terminou. A arte de representar a tragedia ascendeu na Italia a maior culminancia que em qualquer outro país da Europa. Se a musa tragica tivesse de ser pintada com as feições de uma artista, poder-se-ia escolher para modelo Adelaide Ristori. Posteriormente a esta eminente artista, a Italia glorifica-se, quer na tragedia, quer na comedia, de ter por seus filhos os vultos resplendentes de Salvini, Rossi, Emanuel, Duse, A. Mayeroni, Elvira Pasquali, V. Marini, Vitaliani, C. Grammatica, C. Civile, Dominici, Barac, Giacinta Pezzana, Novelli, Palladini, V. Reiter, Zacconi, Tina de Lorenzo, etc.

Na comedia os esforços dos discipulos da Renascença italiana emparelharam-se durante um certo tempo com os progressos das diversões populares que atrás descrevemos. Ao passo que os *contrasti* dos fins do seculo XV e principios do seculo XVI suscitavam controvérsias entre os partidarios de symbolos abstractos ou figuras allegoricas, tomaram parte na *frottola* typos humanos e appareceram mais de duas personagens. Á *farsa,* designação empregada numa larga variedade de passatempos, foi

transmittida pelo poeta da côrte napolitano Sannazaro (1492) um novo significado litterario e social. Pela mesma época um *capitano valoroso,* Venturino de Pesara, foi o primeiro que trouxe para o moderno palco o *capitano glorioso* ou *spavente,* que deveu a sua origem tanto a Plauto, como se vê no « Pyrgopolinices » da *Miles gloriosus,* como aos officiaes hespanhoes que abundavam na Italia naquelle período.

A comedia de caracter popular, uma reliquia das antigas *attellanas* tomou um novo impulso, e com uma fórma dupla. A comedia improvisada, *commedia a sogetto,* principiou a ser normalmente representada por actores profissionaes, membros de uma associação, e dahi lhe proveiu o titulo de *commedia dell'arte,* que se diz inventada por Francesco Cherea, denominado terenciano, actor favorito de Leão x. As suas scenas, não escriptas excepto no esqueleto, *scenario,* eram ligadas pelos laços, *lazzi* do *arlecchino,* o descendente do antigo romano *sannio,* que originou o inglês *zany,* bobo, palhaço. A culminancia da gloria do arlequim data dos principios do seculo XVII quando foi ennobrecido na pessoa de Cecchino pelo imperador Matthias. Os successores de Cecchino Zaccagnino e Truffaldino fecharam, assevera-se, a porta, na Italia, aos bons arlequins.

Differente desta maneira de ser é a da comedia mascarada, cuja acção é principalmente desenvolvida por certas figuras typicas com mascaras fa-

lando dialectos locaes, mas que não era improvisada, e na verdade dada a sua natureza com difficuldade o poderia ter sido. As personagens mascaradas, cada uma das quaes falava o dialecto da terra que representava, eram, no dizer de Baretti: *Pantalone,* negociante veneziano; *Dottore,* medico bolonhês; *Spaviento,* «braggadocio» napolitano; *Pullicinella,* boba da Apulia; *Giangurgulo* e *Covicelo,* palhaços da Calabria; *Gelfomimo,* peralvilho romano; *Brighella,* proxoneta de Ferrara e *Arlecchino,* creado lôrpa de Bergamo. Além destes e algumas personagens mais, das quaes por fim appareceram quatro em cada peça, havia os *Amorosos* ou *Inamoratos,* homens ou mulheres (as ultimas não antes de 1560; naquelle tempo eram desconhecidas na Italia as actrizes) com partes sérias, e *Smeraldina, Colombina, Spilletta* e outras *servettas* ou criadas. Todos estes figurantes falavam toscano ou romano e não usavam mascaras.

O seu invento foi devido a A. Beolco de Padua, que se alcunhou a si mesmo *Ruzzante* (jocoso) e que publicou seis comedias em varios dialectos, incluindo o grego do tempo (1530). Era esta comedia mascarada a que os italianos tão tenazmente se agarraram, e pela qual, como era sua e se tornava inimitavel para qualquer outra nação, sentiram tão grande orgulho que nem mesmo Goldoni foi capaz de a aniquilar.

No entretanto as imitações em latim das comedias romanas, variadas por traducções occasionaes

de grego, cedo determinaram a producção de traducções italianas, algumas das quaes foram representadas em Ferrara no seculo XV. Ao expirar delle surgiu a composição do que é considerado como a primeira comedia original italiana, por outras palavras, a primeira composição do moderno drama.

O direito desta honra concedido á *Timone* de Boiardo (antes de 1494) é duvidoso — não pela época, porque a peça só em parte é original, fundada, como se funda em grande proporção, num dialogo de Luciano. Não obstante as suas personagens serem abstracções, ella representa, acima de tudo, uma transição das *moralidades*.

Boiardo morreu em 1494, no anno ou no immediato em que a *Amicizia* de Nardi foi escripta. Devizio, mais tarde cardeal de Bibbiena, auctor de uma comedia em prosa, *Calandra* mal afamada mas divertida, protesta que não copiou nada de Plauto. Pensa-se que a compôs pouco antes da sua representação em 1508.

A «primeira comedia italiana em verso» *I Pre Tiranni* de Ricchi (antes de 1530), é egualmente uma *moralidade,* e a comedia de Trissino, que se lhe seguiu, uma mera adaptação da *Os Menechmas* de Plauto. Por este tempo, no entanto, principiou a ser cultivada por uma serie de escriptores eminentes, a *commedia erudita* ou comedia academica. Se o titulo de pae da comedia moderna pertence a alguem, deve-se outorgar a Ariosto (1474-1533).

As suas comedias, embora as primeiras duas fossem originalmente escriptas em prosa, são em verso solto. Ariosto transmittiu a essas suas obras uma singular mobilidade pelo dactylico fim da linha *(sdrucciolo)*. Os modelos de Ariosto foram as obras da *palliata,* e as suas doutrinas a da sua época, que egualaram as dos peores da antiga Roma ou de Bysancio na licença e as excederam em impudicícia. Escolhia os assumptos em harmonia com este principio. Mas o seu talento dramatico accentuava-se no intenso desenho do caracter, como na *Lua* e no *Il Negromante,* e mais especialmente no habil entretecer das intrigas complicadas, taes como na *La Cassaria* e no *I Suppositi.*

Espirito ainda mais vivo e tom mais lascivo são as caracteristicas da famosa comedia em prosa de Machiavello (1469-1527) a *Madragora.* As outras comedias deste escriptor, uma é em verso; as outras duas, adaptações livres de Plauto e Terencio, são em prosa. As peças de P. Aretino (1492-1557) obedecem mais ou menos a intuitos identicos, principalmente a comedia em prosa *Marescalco,* cujo titulo devia ser escripto em asteriscos. Houve mais comediógraphos no seculo XVI. B. Accolti, cuja *Virginia* (provavelmente antes de 1513) trata da historia de Boccacio, que reapparece no *Tudo é bom quando acaba bem;* G. B. Araldo e J. Nardi, dignos de nota como decentes e moraes no tom e na tendencia; G. Cecchi, F. d'Ambra, A. F. Grazzini, N. Secco ou Secchi e L. Dolce—todos escri-

ptores de comedias romanticas ou intrigas em verso ou prosa.

Durante o mesmo seculo floresceu na Italia o *drama pastoril*. A origem deste genero particular —que era o idylio bucolico numa fórma dramatica, e que se prestou livremente a introducção de elementos allegoricos e mythologicos—foi puramente litteraria e nasceu dos estudos e góstos classicos da Renascença. O primeiro especimen que nos apparece é o *Orfeo* de A. Poliziano (1472), que principia como idylio e acaba como tragedia. Planeado para ser representado com musica—pois o drama pastoril é parente da opera—esta bella obra tem uma historia curta. Ao *Cefalo,* ou *Aurora* de N. da Corregio (1450-1508) e outras que se lhe seguiram, antes de 1554, A. Beccari exhibiu, num genero completamente novo, o seu drama pastoril arcadico *Il Sagrifizio,* onde predomina o elemento comico.

O *Aminta* de Tasso (1573) accentua uma época na historia deste genero. Ali, na Arcadia, está allegoricamente retratada a côrte de Ferrara. Adornada com coros lyricos de grande belleza, apresenta um entrecho allegorico com um problema social e moral; e desde a concepção dos caracteres, tudo quanto pensa ou fala só se refere ao amor, o que o torna artificial; o encanto do poema consiste não no interesse da acção, mas na paixão e doçura do seu sentimento. Este trabalho serviu de modelo a muitos outros. O drama pastoril alcançou a cul-

minancia da popularidade com o famoso *Pastor Fido* (escripto antes de 1590) por B. Guarini. Embora fundado num episodio de amor tragico, introduz no seu complicado enredo um elemento comico, em parte com intenção satyrica.

Assim, tanto na Italia como nos outros países, o drama pastoril torna-se um genero distincto, caracterisado por uma grande massa de poesia pastoril moderna e em geral pela tendencia ou para o artificial ou para o burlesco. A sua artificialidade affecta toda a maneira de ser da comedia italiana, incluindo a *commedia dell'arte* e influe intensamente na opera. Os primeiros mestres italianos deste ultimo genero, tanto quanto teem direito a ser incluidos no drama poetico, foram A. Zeno (1668-1750) e P. Metastasio (1698-1782).

Os dramaturgos comicos do seculo XVII são classificados como partidarios da escola romantica e classica. São considerados como os principaes representantes desse grupo G. B. Porta e G. A. Cicognini. Goldoni censura-lhes o pathetico lamuriento e as chocarrices banaes, mas concede-lhes um grande poder em despertar interesse. Mas nenhum destes bastos e promiscuos grupos de escriptores podia, com toda a sua fertilidade, affrontar a competencia por um lado do drama musical e por outro as diversões jocosas populares e ainda as imitações das peças hespanholas introduzidas.

A comedia italiana entrava na decadencia

quando a sua reforma foi emprehendida pelo maravilhoso genio theatral de C. Goldoni (1707-1793). Um dos escriptores dramaticos mais ferteis e expeditos (das suas cento e cincoenta comedias, dezaseis foram escriptas e representadas no mesmo anno) e que, ao mesmo tempo, teve, como dramaturgo, um objectivo. Desgostado com a chocarrice convencional, e envergonhado com a progressiva immoralidade do theatro italiano, copiou os seus caracteres da vida real, ou da sua cidade natal, Veneza, o que se vê no *Momolo Cortesan* e na *La Bottega del caffé,* ou da sociedade em geral, e buscou robustecer os sentimentos virtuosos e patheticos sem desprezar os objectivos essenciaes á sua arte. Feliz e variado na escolha dos themas, produziu, além de comedias de caracter humano, *La Vedova Scaltra, La Putta Onorata, La Buona Figlia, La Buona Sposa, La Buona Famiglia, La Buona Madre* (Esta ultima não teve exito. «A bondade, diz Goldoni, nunca desagrada, mas o publico cansa-se de tudo.») e *Il Barbero Benefico,* no original francês *Le Bourru Bienfaisant,* peças com assumptos tirados de biographias de litteratos, *Molière, Terenzio* e *Tasso,* ou da ficção, *Pamela, Pamela Maritata* e *Il Filosofo Inglese.* Goldoni, cujo estylo foi considerado defeituoso pelos puristas, que nunca faltaram na Italia, encontrou um crítico severo e um feliz rival contemporaneo no conde C. Gozzi (1722-1806).

Este comediógrapho procurou libertar o drama

comico da sua associação da vida real com as classes médias e infundir um novo espirito nas figuras da velha comedia mascarada com a invenção de novos generos. Os seus themas foram tirados de contos napolitanos de fadas, *L'Amore delle tre Melarance* e *Il corvo,* e orientaes, *Turandot* e *Zobeida,* ao qual accommodou algumas figuras principaes a quem Goldoni fizera guerra. Esta tentativa para mesclar a phantasia e a galhofa — ás vezes com um fim satyrico, *L'Amore delle tre* (escripta contra Goldoni), *L'Angellino Belverde* (contra Helvetio, Rousseau e Voltaire) estava em harmonia com as tendencias da moderna escola romana, e esforços de Gozzi, que embora victorioso não encontrou muitos imitadores na Italia. A sua indole tinha semelhanças de familia com as peças de Tieck.

Durante a ultima parte do seculo XVIII e primeiros annos do XIX a comedia continuou a seguir o curso marcado pelo seu entendido mestre Goldoni, sob a influencia do drama sentimental de França e outros países. Entre os escriptores desta escola mencionam-se Villi, Nelli, o marquez Albergati Capacelli, Sografi, Federici e Signorelli, o historiador do drama. Ao seculo XIX pertencem o conde Giraud, Marchisio (que se serviu de assumptos tirados principalmente da vida commercial), Ghirardi del Testa, Scarpetta, Ferrari e Nota, escriptor fertil, nas peças do qual existem tres que tratam da vida de poetas. Ainda de mais recente

data são Bon e Brofferio, P. Cossa, G. Giacosa, Cavalotti, Salmini, etc.

Embora nenhumas recentes comedias italianas tenham adquirido tamanha celebridade como obtiveram as bem succedidas producções do recente theatro francês, parece que não ha razão para prophetisar um futuro esteril tanto á comedia como á tragedia italiana. Uma e outra sobreviveram a períodos que pareciam de uma decadencia sem esperança. A tragedia libertou-se da pedantice de um classicismo timido; a comedia do convencionalismo, na sua fórma mais popular, e tende a progredir. Nem a opera nem o bailado teem conseguido expulsar do theatro nacional a fórma legitima do drama nacional.

Dos auctores dramaticos italianos modernos o que tem conquistado mais celebridade tem sido Gabriel d'Annunzio, com a *Cidade morta, A filha de Jorio, A nave,* etc., e em seguida veem Marco Praga, Roberto Bracco, etc.

XI

Lope de Vega e os dramaturgos hespanhoes

Os primeiros esforços — Lope de Rueda e os seus companheiros — Dramas classicos — Cervantes — Lope de Vega — As fórmas nacionaes do drama hespanhol — Comedias de capa e espada — Comedias heroicas — Comedias religiosas — Comedias de Santos — Autos sacramentaes — Entremêses — A escola de Lope de Vega — Calderon — Contemporaneos de Calderon — Moreto e a comedia de «figuron» — Decadencia do drama nacional hespanhol — A escola francêsa do seculo XVIII — Obras modernas — O futuro theatro normal.

A Italia produziu brilhantes obras de theatro, obras onde as outras litteraturas dramaticas foram beber largamente. A Hespanha, porém, é o unico país da Europa moderna que partilha com a Inglaterra da honra de ter completado, numa data relativamente remota, a criação de uma fórma genuinamente nacional do drama regular. Tão propria á Hespanha era a fórma do drama, que ella produziu e aperfeiçoou, que o termo *romantico* lhe foi especialmente applicado, embora o epítheto, num emprego restricto, seja claramente injustificavel.

As influencias que dos povos ruménicos—nos quaes os elementos christão e germanico se mesclaram com a herança da lei, cultura e conhecimentos romanos—incidiram sobre as nações allemans foram representadas com o maior timbre de força e intensidade nas instituições da cavallaria, —«a qual, na opinião de Walter Scott, se comprazia em ligar o valor militar com as mais fortes paixões que actuam no espirito humano, com o sentimento da dedicação e do amor». Estes sentimentos na sua combinada operação sobre o caracter nacional, e no seu reflexo na litteratura nacional, não eram peculiares á Hespanha, mas em parte nenhuma se tornaram tão effectivos e tão perduraveis em animar a vida moral de uma nação.

Diversas causas externas concorreram para este resultado. Após varios seculos as cruzadas continuavam de pé, a Hespanha era um campo de batalha da cruz e do crescente. E foi precisamente por esse tempo, quando a Renascença estabelecia novos pontos de partida para o progresso litterario da Europa, que a Hespanha christan attingia o apogeu do seu catholicismo e do seu patriotismo expulsando os mouros e conquistando o Novo Mundo. Dos seus conquistadores e adversarios de tantos seculos os hespanhoes tinham assimilado aquelle exaggero de colorido, que se tornou numa das caracteristicas da sua vida nacional e mais especialmente das suas manifestações artisticas e litterarias; tinham tambem haurido na mesma ori-

gem um egual e typico requinte na sua maneira de tratar as paixões e o amor.

As idéas da cavallaria em Hespanha—mais especialmente a devoção religiosa e o pundonoroso zelo da honra pessoal—aprestava-os (conforme um processo com frequencia observado na historia da civilisação) para as delicadezas da litteratura e da arte. Tinham contribuido com outros materiaes já facetados para o bom acabamento dessa tarefa. A sazonada gloria do drama hespanhol pertence a uma época de decadencia nacional—commemorativa, é verdade das idéas de um grande passado. O entusiasmo cavalheiresco que prevalece em muitas das obras primas da sua litteratura é realmente uma caracteristica da nação hespanhola em todos os períodos, mesmo nos menos esperançosos, da sua historia pretérita; e o ardor religioso expandido naquellas palavras, embora associadas com o que se chama reacção catholica, é na verdade apenas uma manifestação do espirito que explica a parte mais nobre do movimento da Reforma.

O drama hespanhol nunca procurou nem podia procurar emancipar-se das vistas e fórmas da vida religiosa, mais que sagrada para o povo hespanhol desde os dias gloriosos de Fernando e Isabel, e não é nos principios, mas sim na grande época da litteratura dramatica hespanhola que ha com frequencia mais difficuldade em distinguir o que se deve designar por peça secular ou peça religiosa.

A Hespanha patenteara assim, a primeira depois da Inglaterra entre os países modernos da Europa, a incomparavel e riquissima expressão da vida nacional e sentimento revestido de fórma artistica—uma verdadeira litteratura dramatica nacional,—mas a terrivel decadencia da sua grandeza e prosperidade diminuiu gradualmente a força do brilhante objectivo a que visava, e consequentemente o valor das obras de theatro. Na ausencia de talentos originaes os dramaturgos hespanhoes começaram a virar-se para modelos estrangeiros, embora a sympathia popular os não apoiasse nessas tentativas. Só depois, em períodos mais recentes é que a Hespanha buscou retomar as fórmas antigas, de cujas obras primas a nação nunca se arredara, e accommodou-as, á vontade, aos gostos e tendencias que a moderna litteratura hespanhola, como a do resto da Europa, manifestava.

As primeiras tentativas dramaticas da litteratura hespanhola podem, sem inconveniencia, ser brevemente descriptas. O reputado auctor dos *couplets* de *Mingo Revulgo* (R. Cota Senior) compôs provavelmente o primeiro acto de uma historia de intriga e caracter, puramente dramatico, mas não destinado a ser representado. A comedia tragica *Calisto e Meliboca,* que foi completada (em vinte e um actos) cêrca de 1499, tornou-se depois famosa com o nome de *Celestina* apropriada por Rojas. Foi frequentemente imitada e traduzida, e foi adaptada para o palco

hespanhol por R. de Zepeda em 1582. Mas o pae do drama hespanhol foi Juan del Encina (1468) cujas representações sob o nome de *éclogas* foram dialogos dramaticos de caracter religioso ou pastoril.

Os hespanhoes residentes em Italia deram um grande impulso ao theatro, e principalmente Torres Naharro, que em 1517 publicou, como chefe dos «primogenitos do talento» *(Propaladia),* uma serie de oito *comedias*—termo geralmente applicado pela litteratura hespanhola, até uma certa época, a qualquer obra de theatro. Denunciava certos conhecimentos da theoria do antigo drama, dividiu as peças em *jornadas* (o que corresponde a actos) e abriu-as com um *introito* (prólogo). Muito variado nos assumptos e singular na fórma [1], eram grosseiras e de tom audacioso. A inquisição cedo as prohibiu. A igreja não renunciava á sua superintendencia sobre as exhibições dramaticas e tratou de supprimir as poucas peças que não tratavam de assumptos religiosos, e que appareceram na primeira parte do reinado de Carlos I. As poucas traducções publicadas dos dramas classicos não produziam effeito.

A fundação do theatro nacional hespanhol estava reservado para um homem do povo. Cervan-

---

[1] Nalgumas das suas peças *(Comedia Serafina* e *C. Tinelaria)* existe um misto de linguagens tão estranhas como os dialectos na comedia mascarada italiana.

tes esboçou com todo o brilho os humildes recursos de que dispunha Lope de Rueda (1544-1567). Mechanico de Sevilha, elle com o seu amigo o livreiro Timoneda e dois irmãos auctores e actores realizaram, com uma companhia ambulante, diversões dramaticas fóra das igrejas e palacios, nas praças publicas das cidades, onde eram exhibidas em tablados de occasião. O director transportava o scenario e «guarda-roupa» num sacco de trigo. As *comedias* eram ainda dialogos e uma especie de éclogas, entre dois ou tres pastores e uma pastora, animadas ás vezes com entremêses de figuras comicas, taes como negras ou biscainhos «representadas com inconcebivel talento e verdade por Lope de Rueda».

Uma destas peças pelo menos *Los Engaños* (Gli Ingannati) e uma de Timoneda, *Cornelia* (Il Negromante) parecem ter sido hauridas de um manancial italiano. Outras mesclavam themas modernos com apparições classicas, *Armelina* de Lope (Medea e Neptuno como *deus ex machina).* Outra de Timoneda era (talvez ainda por intermedio de qualquer peça italiana) de Plauto, *Menennos.* Outras de concepção mais fraca eram chamadas *pasos,*—genero depois denominado *entremês* e que se assemelhava aos modernos *proverbes* francêses. Com estes esforços populares de Lope de Rueda e dos seus amigos principiou uma consideravel actividade dramatica nos annos de 1560-1590 nalgumas cidades de Hespanha, e antes do termo deste

período começaram a construir-se theatros permanentes em Madrid. Por essa época a litteratura dramatica hespanhola teve um reviramento semelhante á italiana e resolveu-se a imitar os modelos classicos. Duas peças escriptas por G. Bermudez (1577), denominadas pelo seu douto auctor «as primeiras tragedias hespanholas», tratavam do episodio occorrido em Portugal com Ignez de Castro; eram divididas em cinco actos, compostas em varios metros e tinham um côro de introducção. *Dido* (1580) foi escripta por G. de Virues (que affirma ter sido o primeiro que dividiu os dramas em tres *jornadas):* e a tragedia de Lupercio de Argensola (representada em 1585 e elogiada no *D. Quixote)* seguiu egual orientação.

Taes eram as alternativas com que se iniciara o drama hespanhol, quando porfim, cêrca do mesmo tempo em que em Inglaterra se dava um caso identico, o seu futuro ficou assegurado por escriptores de talento original. O primeiro destes foi o immortal Cervantes, que, quasi prejudicou o grande (embora para elle improductivo) exito do seu famoso romance por tê-lo feito preceder das suas primeiras peças (1584-1588). Nesta diligencia de transmittir um caracter poetico ao drama recorreu ao expediente de introduzir abstracções personificadas falando linguagem elevada ou «divina»—artificio que foi por esse tempo favoravelmente recebido.

Estas peças, porém, foram exhibidas com o

maior desprezo ou ignorancia das leis da construcção dramatica. A sua acção é episodica; e é do realismo desses episodios (especialmente na *Numancia,* accumulada de incidentes e de figuras) e do poder e fluencia da declamação, que surdiu o seu effeito. Quando nos seus ultimos annos (1615) voltou a escrever peças, o estylo e a fórma do drama nacional estavam definitivamente estabelecidos por um grande numero de dramaturgos. Talvez o exito brilhante desses escriptores fosse a principal causa de Cervantes se afastar dos seus trabalhos destinados ao theatro. A sua influencia no progresso geral da litteratura deve procurar-se não só nas suas peças, como tambem nas *novelas exemplares,* ás quaes se deve, pelo seu entrecho, mais que ao drama, e de cujo dialogo se tirou immenso proveito.

Foi Lope de Vega (1562-1635), um dos mais surprehendentes talentos que teem apparecido, que estabeleceu permanentemente as fórmas do drama nacional hespanhol. Algumas destas foram nos seus principios aproveitadas por elle dos seus rudes predecessores; outras foram cultivadas com egual ou mesmo superior successo por auctores subsequentes, mas tanto na variedade como na fertilidade da producção não tem rival. A sua fertilidade, que foi tal que escreveu cêrca de mil e quinhentas peças além de trezentas obras classificadas como *autos sacramentaes* e *entremêses* e uma vasta serie de outras composições littera-

rias, prejudicou indisputavelmente a sua reputação para com aquelles para quem o numero faz mal ao nome.

Ainda como dramaturgo Lope de Vega exemplifica mais completamente as capacidades do theatro hespanhol que nenhum outro dos seus successores, embora tenha de se conceder tambem a palma a Calderon. Nem seria possivel imaginar um representante mais verdadeiro da Hespanha da sua época que um poeta como elle, o qual, depois de soffrer as agruras da pobreza e do exilio e as angustias da paixão, embarcou contra os inimigos da fé na Invencivel Armada, tornou-se subsequentemente membro da Santa Inquisição e da Ordem de S. Francisco, e depois de ter sido agraciado pelo papa com a cruz de Malta e de se ter doutorado em theologia, honrado pela nobreza, idolatrado pela nação, expirou com os nomes de Jesus, Maria e José nos labios.

As peças de um tal escriptor servem para avaliar as maneiras, os sentimentos, as idéas sobre religião e honra da Hespanha na época de Filippe, época que foi a mais proeminente aos olhos da Europa e a mais gloriosa para ella propria. Porque, com todo o seu genio inventivo e vigor, o talento de Lope de Vega tratou antes de mais nada de agradar ao seu publico. Nos seus trabalhos dramaticos reflectem-se tanto a vida interior como exterior do povo hespanhol. Um dos seus traductores, Baret, classifica a sua obra do seguinte

modo: «...O movimento, o clamor, o conflicto de imprevistas intrigas apropriadas a espectadores irreflectidos; lisonjas perpetuas dirigidas a um orgulho nacional inexaurivel; a pintura de paixões caras ao povo nunca cançado de se admirar a si mesmo; o absoluto dominio do ponto de honra; a divinisação da vingança; a adoração dos symbolos; a chocarrice e o burlesco, apreciados em toda a parte pela multidão mas nunca manchado ahi com obscenidades, pois o povo hespanhol tem o sentimento da delicadeza e a base do seu caracter é a fidalguia; finalmente, o fluxo de proverbios que ás vezes se escapa do *gracioso* (criado comico introduzido no drama por Lope)—a litteratura banal daquelles que não possuem outra.»

As peças de Lope, e as do theatro nacional hespanhol, em geral, são divididas em classes, nem sempre racionaes, e que não ha motivo para suppôr que tenham sido sempre distinctas. Depois de começar por compôr no início éclogas, peças pastoris e moralidades allegoricas á moda antiga, desenvolveu a sua actividade theatral em Madrid cerca de 1590. As peças produzidas desde então foram designadas por varias denominações. As *comedias,* que são todas em verso, incluem as chamadas *comedias de capa e espada,*—não comedias propriamente ditas, mas dramas nos quaes as personagens mais importantes são tiradas das varias jerarchias da sociedade que usavam capa e espada. A galantaria é o seu principal thema; uma inte-

ressante e complicada, mas bem construida e perspicaz intriga, a sua principal feição; esta é usualmente acompanhada por um trama em que o *gracioso* desempenha a sua parte.

Os seus titulos são com frequencia tirados de velhos proverbios ou phrases proverbiaes do povo, como na *El Azero de Madrid* e na *Dineros son calidad*. O thema desenvolvido gira muitas vezes sobre uma especie de glosa posta em acção. É este o genero predilecto do theatro hespanhol nacional. O drama das outras nações deve á estructura dessas peças um auxilio de quasi incalculavel extensão.

As *comedias heroicas* distinguem-se por algumas das suas personagens serem de jerarchia real ou muito elevada e por causa dos seus themas serem historicos e em grande parte (embora não invariavelmente, haja vista *Roma abrasada)* como em *La Estrella de Sevilla* (Sancho, o Bravo) e na *El Nuevo Mundo* (Colombo) tirados dos annaes nacionaes ou baseados em acontecimentos recentes ou contemporaneos, como succede no *Arauco Domado* «A conquista de Arauco» (1560). Dahi por deante exhibem maior gravidade de tom, mas a outros respeitos não ha differença entre ellas e as comedias de capa e espada com as quaes ellas partilham o elemento do trama comico. Lope de Vega enveredou occasionalmente por um caminho opposto e escreveu peças cujas scenas são tiradas da vida commum, mas parece que não houve

designação especial para as classificar, como succede com *La Moza del Cantaro.*

Entretanto, Lope de Vega e os seus successores eram filhos muito devotados da igreja para não reconhecer a influencia que ella exercia no drama nacional, influencia de que nunca desistiu, mesmo quando já não podia superintender em assumptos do palco. Durante algum tempo, na verdade, ainda reassumiu esse papel. Em 1598 o moribundo Filippe II prohibiu a representação de todas as peças seculares, e essa prohibição durou dois annos. Lope de Vega com a sua costumada fertilidade escreveu logo uma porção de peças religiosas. Depois de alguns dramas sobre assumptos da Escriptura virou-se para as lendas dos santos; e as *Comedias dos santos,* do qual escreveu um grande numero, tornou-se uma variante dos *milagres* bem recebidos por ultimo pelos hespanhoes. Fiel, comtudo, aos instinctos populares do seu talento, tentou com especial zêlo e exito outra especie de peças religiosas—um desenvolvimento da ceremonia do Corpus Christi, em honra da qual todos os theatros tinham de fechar as suas portas durante um mez.

Eram estes os famosos *autos sacramentales* (actos solennes ou festividades em honra do Sacramento) que eram representados ao ar livre por actores que tinham figurado nos carros da procissão. Já as primeiras manifestações dramaticas em Hespanha, como dissemos, provinham ou de origem religiosa,

Misterio de los Reys Magos; ou moral, como as *Dansas da Morte;* ou satyrica, *Fuegos de escarnio. Autos sacramentales* escreveu Lope de Vega cêrca de quatrocentos. Estas diversões eram architectadas sobre um modelo fixo, que comprehendia um prólogo em dialogo entre dois ou mais actores de caracter *(loa),* uma farça *(entremês)* e o *auto* propriamente dito, uma scena allegorica com designio religioso, como é exemplo a *Ponte do Mundo*—na qual o Principe das Trevas procura defender em vão a ponte contra o Cavalleiro da Cruz, que afinal acaba por levar a Alma do Homem por ella fóra em triumpho. Nem todos os *entremêses* de Lope de Vega e outros foram, comtudo, compostos para serem insertos nestes *autos.* Este genero popular de longa duração, bem como a velha especie de dialogo dramatico chamado *écloga* completa a lista das variedades das suas obras dramaticas.

O exemplo de Lope de Vega foi seguido por um grande numero de escriptores, e assim a Hespanha tornou-se rapidamente possuidora de uma litteratura dramatica quasi sem parallelo em quantidade. Lope de Vega foi, em fertilidade, como dissemos, o primeiro entre todos. Entre os escriptores da escola de Lope de Vega, o seu amigo Guillen de Castro (1569-1631) não deve passar despercebido, pois a sua peça *Las Mocedades del Cid* foi a base do *Cid* de Corneille; nem J. P. de Montalvan (1602-1638) «o primogenito do talento de Lope de Vega». A extravagancia da sua imaginação,

como a de Lee, foi o cumulo da loucura. Logo depois delle morrer (1639), apparece Ruiz de Alarcon, em cujas peças, que contrastavam com as de Lope, se evidenciam os elementos typicos de um fim moral. A G. Tellez, appellidado Tirso de Molina (morto em 1648), não se deve serviço de tanto alcance, mas a frívola jovialidade do inventor do complexo caracter de Don Juan emparelhava com o engenho delle na construcção dos seus excellentes enredos, como no *Don Gil de las Calzas Verdes*, e noutras que foram na época, da maior sensação, a saber: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. F. Roxas y Zorrilla (antes de 1607), que foi largamente plagiado pelos dramaturgos francêses da segunda metade do seculo XVIII, sobreviveu a Molina quasi uma geração.

Baldadamente os estudiosos de gostos estrictamente classicos protestaram em opusculos, em prosa e verso, contra a ascendencia do drama popular; a prohibição de Filippe II foi revogada dois annos depois da sua morte e nunca mais foi posta em vigor. Então a actividade do theatro brotou em todas as cidades e villas de Hespanha. Exercia-se sobre elle, em toda a parte, a influencia da escola dos escriptores que tinham estabelecido a harmonia completa entre o drama e os gostos e tendencias do povo.

A gloria da litteratura dramatica hespanhola attingiu o seu apogeu com P. Calderon de la Barca (1600-1681), embora na historia do theatro

hespanhol elle occupe apenas o segundo logar. Elaborou, é verdade, algumas das fórmas do drama nacional, mas não introduziu modificações de momento em nenhuma dellas. O brilhantismo do seu estylo, scintillando com uma constante reproducção da mesma familia de tropos e a variedade da sua melodiosa versificação, são meras consolidações das qualidades poeticas de Lope, ao mesmo tempo que os seus sentimentos moraes e religiosos e as suas vistas geraes de sociedade e historia, não apresentam grande differença delle. Como Lope de Vega, Calderon foi militar na sua juventude e ecclesiastico nos derradeiros annos; como elle, amoldou-se aos gostos da côrte e do povo e applicou o seu talento a desenvolver themas tanto religiosos como seculares.

Em fertilidade era inferior a Lope de Vega, pois não escreveu mais que cem peças, mas excede o seu antecessor em riqueza de estylo, e mais especialmente em fogo de imaginação. Nos seus *autos,* dos quaes se affirma ter deixado não menos que setenta e tres, attingiu a mais alta perfeição; a invenção das allegorias occupam nalguns destes um logar importante, como succede no *El Divino Orfeo.* Possuem todos a mesma uniformidade e uma grande belleza de pormenores poeticos. Ha ainda outras peças suas, famosas e interessantes, que são as *comedias de santos, El Magico Prodigioso, El Purgatorio, La Devocion de la Cruz,* etc. Nestas peças seculares Calderon desenvolve tão larga variedade

de assumptos como Lope de Vega; mas essa variedade não é dissimilar. Não é facil affirmar qual foi o genero em que o poeta mais se notabilisou, se na tragedia historica e romantica, *El Principe Constante* (D. Fernando de Portugal), se na comedia de intriga amorosa, *La Dama Duende*, se nas obras dramaticas em que combinava a imaginação e o artificio num tal grau, que a *Vida es sueño* já tem sido diversamente apreciada, ora como um capricho romantico, ora como um poema philosophico.

Durante a existencia deste segundo grande mestre do drama hespanhol a diminuição na productividade da sua litteratura foi pouco apparente. Os *autos* continuaram a florescer em Madrid e em toda a parte até 1765. Nessa época a sua representação publica foi prohibida por um decreto real. Nas camadas mais elevadas, a opera penetrara em Hespanha durante a vida de Calderon, junto com outras modas importadas de França, e o grande dramaturgo escreveu uma ou duas peças para se exhibirem com musica. Todavia o drama nacional regular continuou a gosar do favor popular, e deu, póde assegurar-se, com A. Moreto (1618-1669), um novo passo.

Escrevia em todas as fórmas estabelecidas por Lope de Vega e cultivadas por Calderon. A sua maneira approximava-se das obras primas da comedia de caracter, francêsas e inglêsas. Foi o iniciador das *comedias de figuron*, nas quaes a perso-

nagem proeminente é, na opinião de alguns criticos, «um caracter affectado», por outras palavras, o peralvilho hespanhol da vida real, como se vê no *El Lindo Don Diego*. A sua melhor obra, predilecta dos theatros, *Desden con el Desden,* é uma das mais graciosas e agradaveis das comedias modernas—simples mas de enredo interessante, em harmonia com a natureza. Tem muito da verdade shakespereana.

Outros escriptores seguiram de perto o trilho dos mestres sem effectuar modificações de importancia na fórma do drama hespanhol; mesmo o *saynete,* que deve o seu nome a Benavente (1645), não era mais do que uma variante do *entremês.* O drama hespanhol conservou em todas as suas manifestações o dominio sobre a nação, porque era popular na origem e no caracter; nem ha nenhum outro exemplo de tão completa adaptação de uma arte nacional ao gosto nacional e sentimento da sua moral e esthetica, na natureza do entrecho das peças (seja qual fôr a sua origem), nos motivos das suas acções, no modo de conduzir, no tom e fiel delineamento do seu caracter.

Nacional como era, e exactamente por causa desta qualidade, o drama hespanhol soffreu a sorte do povo que tão integralmente representava. No fim do seculo XVII, quando o throno de Hespanha se tornou accentuado pomo de discordia entre os governos da Europa, o povo hespanhol encontrava-se, no dizer de um historiador dessa

época, «como um corpo, incapaz de sentir a sua propria impotencia». Essa arte nacional, á qual se apegava com tanta fé, declinara e decahira com o proprio espirito da Hespanha. Quando terminou a prolongada guerra, o theatro afundara-se num mero divertimento da populaça, que durante a maior parte do seculo XVIII, ao passo que ainda dava provas de apreço pelos antigos mestres, honrando assim ás tradições, continuava a tolerar especimens do velho drama na decadencia e auctores do mesmo nivel do auditorio. Os escriptores de merito tinham desapparecido com Tarrega, Aguilar, Velez de Guevara (1570-1644), um dos mais populares e mais fecundos do seu tempo, com quatrocentas peças entre as quaes *Reinar despues de morir* (D. Ignez de Castro).

A côrte de Hespanha era agora francêsa, e a França no drama, mesmo mais que em qualquer outra manifestação de arte, era o árbitro do gosto da Europa. Com a assignatura da paz principiaram consequentemente as tentativas isoladas para impôr os canones francêses da doutrina dramatica, e para seguir o exemplo das praticas dramaticas francêsas. Estas diligencias assumiram uma fórma mais definitiva no meio do seculo. A sangrenta tragedia de Montiano, *Virginia* (1750), que nunca foi representada, era acompanhada por um discurso que pretendia reconciliar as doutrinas do auctor com a prática dos velhos dramaturgos hespanhoes. A peça era em verso solto (metro nunca

usado por Calderon, embora o fosse occasionalmente por Lope), em vez da versificação das antigas balladas nacionaes (o rimance e a *redondilla* rimada) preferida pelos velhos mestres entre ás tantas variedades de metros empregados por elles.

A mais antiga comedia hespanhola vasada em moldes francêses, uma simples traducção, escripta em metro nacional por Luzan, *La Razon contra la Moda*, de Lachaussée, (Le Prejugé à la Mode, 1751), e a primeira comedia original hespanhola, do mesmo modelo, o *Petimetra* (Petite-Maîtresse) de Moratin, impressa em 1726, com uma dissertação crítica, é provavel que nunca tivessem sido representadas.

Em 1770, comtudo, a *Hormesinda* do mesmo auctor, drama historico tirado de um thema nacional e escripto em verso nacional, mas obedecendo aos preceitos francêses, appareceu no palco. Seguiram-se eguaes tentativas com a tragedia, feitas pelo mesmo escriptor e outros (incluindo Ayala, que se aventurou em 1775 a competir com Cervantes sobre o thema da *Numancia)* e com a comedia, por Yriarte e Jovellanos (depois ministro sobre a presidencia de Godoy), que produziu uma comedia sentimental, *El Delinquente Honrado,* á maneira de Diderot.

Estas diligencias, porém, não causaram nenhuma modificação no theatro popular, o qual foi com mais exito levantado da sua profunda degra-

dação por R. de la Cruz (antes de 1731), auctor fertil em peças ligeiras de graça genuina, especialmente *saynetes,* que pintavam o modo de ser das classes médias e baixas. Nos circulos litterarios a volumosa collecção das velhas peças de Huerta (1785) deu um novo impulso á productividade dramatica, e continuou o conflicto entre os representantes da velha escola, taes como Comella (1780) e os da nova, como o joven Moratin (1760-1828), cujas comedias,—das quaes a ultima e a de maior exito, *El Si de las Niñas,* era em prosa—o guindaram a uma posição proeminente entre os dramaturgos da sua época.

Na tragedia, N. de Cienfuegos (fallecido em 1809) manifestou alguma originalidade. A nova escola, depois das perturbações da invasão francêsa e da guerra que se lhe succedeu, não conseguiu implantar-se. Os dramaturgos hespanhoes do seculo XVIII depois de passarem, como aconteceu com F. Martinez de la Rosa e Breton de los Herreros, do systema da comedia francêsa para a maneira do drama nacional, ou se immobilisaram sob a influencia da escola romantica francêsa, ou se viraram mais uma vez para os seus antigos modelos nacionaes. Entre os da primeira phase A. Gil e Zarate, e entre os da segunda J. Zorrilla, são considerados os mais proeminentes. É justo citar entre os dramaturgos modernos nas peças de observação Tamayo, d'Ayala, d'Equilaz e Serra, e nas realistas Guimerá, Feliu y Codina, Dicenta,

Echegaray, Vital Aza, Ramos Carrion e os irmãos Quintero.

No entanto os velhos espectaculos religiosos não desappareceram completamente de Hespanha; ainda sobrevivem algumas reliquias. Seja qual fôr a futura historia de uma das mais notaveis litteraturas, póde prophetisar-se confiadamente que emquanto a Hespanha fôr Hespanha o seu theatro nunca se desnacionalisará completamente, e que quaesquer modificações que soffra são impotentes para o extinguir, por mais forte que seja a repressão exercida nos seus elementos conservadores.

Avultam entre os seus modernos artistas os nomes de Antonio Vico, Rafael e Ricardo Calvo, Elisa Voldun, Mendoza Tenorio, Contreras, Maria Guerrero, Rossel, Arderius, Maria Tubau, Thuillier, Diaz de Mendoza, Rosario Pino, Balbina Valverde, etc.

Os hespanhoes pensam em ter um theatro nacional. Perez Galdós, o afamado publicista e dramaturgo, apresentou um projecto de lei que cria em Madrid um theatro á semelhança da «Comédie-Française». O projecto foi já approvado no Senado e na Camara dos deputados, é verdade que adoptando cada um desses dois corpos legislativos um systema differente.

Não é a primeira vez que se pensa em criar em Hespanha um theatro nacional. Em 1863, um escriptor distincto Eduardo Asquerino, requereu ao governo para que se aproveitasse para este fim

um terreno outrora pertencente a um convento e situado em pleno coração de Madrid, por isso que dava para a rua de Alcalá. Todos os escriptores solicitaram da rainha Isabel a sua intervenção a favor desse projecto. Asquerino, porém, teve contra si os especuladores e os clericaes. Os especuladores argumentavam que, antes de pensar num theatro nacional, se tornava preciso construir em Madrid edificios publicos de necessidade mais urgente. Os clericaes indignaram-se por se destinar a representações profanas um logar onde durante pérto de tres seculos se tinham entoado louvores a Deus. E eis porque no antigo logar do convento se edificaram casas e principalmente o famoso café Fornos. É natural que os seus gabinetes reservados só tenham presenceado scenas edificantes.

O actual «Theatro-Hespanhol» só se tem podido aguentar, até hoje, em Madrid á custa dos seus assignantes aristocraticos, e só o consegue lisonjeando os seus gostos e os seus preconceitos Diaz de Mendoza fez, com sua mulher, Maria Guerrero, emquanto foi emprezario, verdadeiros milagres nesse sentido.

O novo projecto de lei inclue um concurso entre architectos hespanhoes para construir um theatro, ao lado do qual existirá um conservatorio de declamação. Organisa uma sociedade de actores que representarão provisoriamente no «Theatro-Hespanhol», cedido pela municipalidade, pois a unica casa de espectaculos pertencente ao

governo é o «Theatro Real», a quem serão garantidos seis mezes de trabalho, o presente e o futuro. Quando se der qualquer vacatura será esta provida por concurso, cujo jury deve ser constituido por cinco membros, nomeados dois pelos actores, dois pelos auctores dramaticos e o quinto pela Academia Real Hespanhola. Terá á sua frente um director escolhido pelo governo. O repertorio só poderá conter uma discreta proporção de obras estrangeiras consagradas pela historia. Compôr-se-á quasi exclusivamente de comedias classicas ou de peças contemporaneas, escriptas em castelhano por hespanhoes ou americanos. Fóra da época official poderá abrir as suas portas a obras escriptas em qualquer idioma falado em Hespanha. Este artigo protege o desenvolvimento manifestado nestes ultimos annos pelo theatro catalão.

O regulamento em questão ficará em vigor, a titulo de experiencia, durante cinco annos, sendo depois modificado conforme as necessidades.

XII

O tablado em França

O drama regular francês — Jodelle — A tragedia francêsa no seculo XVI — A tragedia e a comedia francêsas no seculo XVII antes de Corneille — Corneille — As comedias de Corneille — Racine — Continuadores de Corneille e Racine — Caracteristicas da tragedia classica francêsa — Voltaire — O theatro tragico — Comedia — Molière — Comedia sentimental e drama domestico — A comedia na Revolução e no primeiro Imperio — Vaudeville — O theatro — Transição para a escola romantica — A escola romantica — Dramaturgos francêses recentes — Honorarios de auctores e de actores.

O início do drama regular em França, que, absolutamente sem determinante, abriu com toda a pujança o seu caminho, brotou directamente do movimento litterario da Renascença. Foi Du Bellay quem deu o signal do ataque, que converteu esse movimento em França num empenho accentuado de transformar a litteratura nacional. A escola classica da poesia fez de Ronsard o seu heroe de conquista e soberano legislador.

Entre os discipulos que rodearam Ronsard e com elle formaram a «Pleiade» da litteratura fran-

cêsa, Stephen Jodelle (1532-1572), o reformador do theatro, cedo occupou um logar distincto. O tablado desse tempo deixava amplo espaço para o emprehendimento deste juvenil escriptor. A popularidade das antigas diversões chegara ao seu cumulo quando Luiz XII, no seu conflicto com o papa Julio II, não escrupulisou em recorrer ao auxilio de Pierre Grégoire, e fazer com que na *Mère Sotte* se escarnecesse da igreja consentindo que apparecesse mascarada com saias curtas. No tempo de Francisco I a inquisição conseguiu até certo ponto reprimir a audacia dos actores, cujas chocarrices eram ao mesmo tempo uma estupenda abominação aos olhos dos huguenotes. Durante um certo tempo foram prohibidos os *mysterios,*

No entretanto, traducções isoladas de dramas italianos como a *Sofonisba,* de Trissino, ou classicos, como a *Antigona* e a *Electra,* de Sophocles, a *Hecuba,* de Euripedes, a *Andria,* de Terencio e o *Pluto,* de Aristophanes, traduzidas por Ronsard em 1540, tinham principiado na litteratura o movimento que Jodelle transferia nesse momento para a scena. A sua tragedia *Cléopatre Captive* foi representada no mesmo dia que a sua comedia *L'Eugène,* em 1552; seguiu-se-lhe o seu *Didon se sacrifiant,* em 1558. Assim, nesse tempo, quando um theatro nacional era talvez impossivel num país perturbado pela guerra civil e conflictos religiosos, cuja monarchia não assimilara um certo numero de provincias ligadas umas ás outras pelas

suas proprias tradições, e cuja população, especialmente na capital, estava enervada pela frivolidade, nasceu aquelle producto artificial, e de tão demorada existencia, que se chamou a tragedia classica de França. A comedia francêsa, embora sujeita ás mesmas influencias da tragedia, tinha uma base nacional sobre que assentar, e a sua historia é em parte a de uma modificação dos velhos moldes populares.

A historia da tragedia francêsa principia com a *Cléopatre Captive,* na representação da qual o auctor, bem como outros membros da «Pleiade» tomaram parte. É uma tragedia á maneira de Seneca, despida de acção e com um phantasma e um côro. Embora escripta principalmente em coplas iambicas de cinco pés, contém já trechos em verso alexandrino, o qual pouco tempo depois La Péruse com a sua *Médée* (1556) introduziu na tragedia francêsa, e que Jodelle empregou na sua *Didon.* Numerosos auctores de tragedia enveredaram pelo mesmo caminho, entre os quaes Bounym, que apresentou a primeira tragedia regular francêsa com um assumpto que não era nem grego nem romano, *La Soltane* (1561). Os irmãos De la Taille, com a *Daire* «Dario», e J. Grévin, com *La Mort de César* distinguiram-se pelo seu estylo. Apesar de, no reinado de Carlos IX, ter sido feita uma van tentativa para introduzir o estylo pastoril dos italianos na tragedia francêsa, tentativa evidenciada na *Achille,* em 1563 (ao passo que a confraria da Paixão in-

tercalava peças pastoris com a representação de outras antigas e o drama religioso soltava o ultimo suspiro) a escola classica, a despeito de todas as difficuldades, prevaleceu.

Monchrestien exhibiu desusado vigor rhetorico, como se vê em *Les Lacènes* e *Marie Stuart;* e na tragedia francêsa, R. Garnier (1545-1601), alcançou a culminancia tanto na nobreza e dignidade do estylo, como na exposição das paixões dramaticas. A maior que foi attingida antes de Corneille. Nas suas tragedias, como na *La Juive,* etc., intercala ainda os coros com as compridas «tiradas» de alexandrinos dos dialogos.

Durante este período, como é natural, a comedia foi influenciada pelos modelos classicos, mas era menor a distancia entre as farças nacionaes e Terencio, que entre os *mysterios* e *moralidades,* e Seneca e os gregos. A *Eugène* pouco differe no estylo da mais trabalhada das velhas farças; ao passo que estas satirisam os fracos do clero, sem nenhuma apreciavel diminuição da antiga licença, o thema daquella fere a nota favorita do theatro comico francês de todos os tempos — *o engano dos maridos.*

Os exemplos, que mais directamente facilitaram a productividade dos comediographos francêses deste período, entre os quaes Jean de la Taille se evidenciou como o primeiro a tentar normalisar a comedia em prosa, com o *Les corivaux,* em 1573, foram os do theatro italiano, que em 1576 estabe-

leceu uma colonia permanente em França, destinada a viver ali até o fim do seculo XVII, período em que adoptou a lingua francêsa e se amalgamou com os actores francêses, sem, comtudo, engeitar de todo o seu certificado de origem.

R. Belleau (1528-1577), membro da «Pleiade», escreveu uma comedia em que apparece o typo do capitão fanfarrão, o que Jodelle já tentara. Essa comedia era *La Reconnue*. J. Grevin copiou a intriga, os caracteres e índole das comedias italianas como succede na *Les Esbahis*. O. de Turnèbe, fallecido em 1581, serviu-se do titulo de uma peça italiana, *Les contents,* (I contenti), de S. Parabosco, e talvez de parte dos enredos de outras. O florentino T. de Ambrise, fallecido em 1558, apresentou versões de duas comedias italianas *Les Néapolitaines* e *Les Désésperades de l'Amour,* e o notavel poeta comico francês do seculo, P. de Larivey (1550-1612), talvez nascido em Italia, chamado Pietro Giunto, dedicou-se abertamente a imitar os poetas do seu país nativo. As suas peças são mais ou menos traducções litteraes de L. Dolce, *Les Laquais* (Ragazzi), de Secchi, *Les Tronsferies* (Gli Inganni) e outros dramaturgos italianos. Este vivo e espirituoso auctor, a quem Molière deve muito, ligou assim duas das mais importantes e victoriosas producções do drama comico moderno.

É de justiça accrescentar aos nomes já citados os de Remy Belleau, Jean Antonio de Baïf, Pontus de Thyard, Olivier de Magny, Amadis Jamyn,

Desportes, Bertaut, Mathurin Regnier, Du Bartas e d'Aubigné.

A tragedia e a comedia tinham entrado num período caracteristico da sua historia. Illuminou a criação de ambas um talento immortal. Tanto as duas como a litteratura geral do país passavam por uma nova phase da vida nacional. As perturbações e terrores da grande guerra civil e religiosa do seculo XVI tinham determinado em certas espheras sociaes uma reacção a favor da illustração e do aperfeiçoamento. Malherbe accentuara a sua individualidade nos resultados da Renascença e tornou-se o pae do estylo francês. O povo continuou a consolar-se ou a distrahir-se dos seus males e dos seus soffrimentos com o auxilio dos ministros daquella meio cynica alegria, que sempre illuminaram as horas sombrias da vida popular de França. Nos dias tumultuosos que precederam o advento definitivo de Richelieu ao poder, 1624, as *Taberinades,* uma especie de dialogo das ruas, que recordava os antigos dias do drama popular, fizera da Pont-Neuf o theatro predilecto da populaça parisiense.

Neste meio tempo a influencia de Hespanha, a que Henrique IV se submettera na politica, pesava sobre todo o reino, tornou-se predominante noutras espheras e não menos na litteratura. O *stilo culto,* de que Gongora foi o representante em Hespanha, Marino na Italia e Lyly em Inglaterra, affirmou o seu dominio sobre os auctores predilectos da so-

ciedade francêsa. O romance pastoril de Honoré d'Urfé, o livro texto da galantaria pseudo pastoril, foi o progenitor dos romances de Scudérys e De la Calprenède; o *Hotel* de Rambouillet subiu á gloria; as verdadeiras (não as falsas) *précieuses* ascenderam ás culminancias da sociedade intellectual; e Balzac (ridicularisado na parodia dramatica francêsa mais antiga, *La Comédie des Comédies,* de L. du Peschier, de Barry) e Voiture foram os dictadores da sua litteratura.

Muitos dos dramas francêses desta época são eguaes aos seus romances; caem sob o urbano castigo da satyra de Boileau. O amor heroico (perfeitamente uma paixão technica), «fertil em sentimentos ternos» apoderou-se tanto do theatro como dos romances; e Calprenède (1610-1663), G. de Scudéry (1601-1667) com o *L'Amour Tyrannique,* sua irman (1607-1701) e outros estiveram egualmente em moda nos dois generos.

No entretanto os modelos hespanhoes e italianos continuavam a exercer a sua influencia nos dois ramos do drama. É bem conhecida a versão de Gongora da historia do «joven Pyramus e do seu amor Thisbe» dramatisado por Th. Viaud (1590-1626); e o sentimento de Tristan (1601-1655) na *Marianne,* que offuscou Herodes no palco e arrancou lagrimas ao cardeal Richelieu e a todo o auditorio. O proprio estylo de Duryer (1609-1659), muito superior ao dos seus contemporaneos, enferma dos mesmos defeitos dos italianos.

A. Hardi (1560-1631), escriptor que, graças ao céo, preferiu seguir os preceitos da arte a embrenhar-se nos meandros do seu negocio, tentou, e com um exito temporario, misturar as fórmas da comedia classica com os elementos pastoris hespanhoes e italianos. A mescla dos estylos principiada por elle foi continuada pelo dramaturgo Racan (1589-1670), Rotrou (1609-1650), e outros. Os primeiros esforços do proprio Corneille, na *Mélite. Clitandre,* etc., devem ser enfileirados entre essas comedias de intriga á moda hespanhola. As producções de Rotrou mais dignas de nota, *Le Véritable Saint Genais* e *Venceslas,* são posteriores aos acontecimentos que assignalam uma época na historia do drama francês, o apparecimento do *Cid* de Corneille, em 1636.

P. Corneille (1606-1684) é justamente venerado como o primeiro, e dalguma fórma inegualado, grande mestre da tragedia francêsa, sejam quaes fôr os defeitos das suas doutrinas, ou as faltas do seu methodo. Ás tentativas dos seus predecessores faltava vida, porque não existiam nas peças nem reaes caracteres tragicos nem paixões tragicas; a par disso o seu estylo era pedantescamente imitativo ou um acervo de plagiatos. Conquistou ao mesmo tempo a tragedia para o theatro e para a litteratura nacional, e não com demoradas tentativas de producção, mas com algumas obras primas. Nas suas tragedias posteriores não tornou a egualar esses trabalhos. A tragedia francêsa, cuja época aurea

principia com o *Cid, Horace, Cinna* e *Polyeucte,* não era, embora lhe seguisse nas piugadas, uma cópia da tragedia classica grega ou romana, ou uma imitação das imitações italianas daquellas. Nem, embora nas suas ultimas tragedias Corneille jogue cada vez menos com os caracteres, e sempre mais, conforme o modo de ser dos hespanhoes, com as situações, as normas do drama hespanhol conseguiram affirmar o seu dominio sobre o theatro francês tragico.

O molde da tragedia francêsa foi preparado por Corneille, mas o poder criador do seu talento não o podia encher com muitos especimens. O seu repositorio de paixões e caracteres era limitado; preferia, declarava, ser censurado por ter feito as mulheres demasiado heroicas a ter desenhado os homens muito effeminados. As suas acções inclinam-se muito mais a exhibir conflictos politicos que ao desenvolvimento de assumptos moraes. Os defeitos da sua obra são de somenos importancia; mas a este, como a outros respeitos, não foi, com toda a sua robustez e brilhantismo, um desses raros artistas que são ao mesmo tempo o exemplo e o desespero dos seus successores.

A França deve tambem a Corneille o início da grande e original época da sua litteratura dramatica. Foi a elle que Molière deveu a inspiração do tom e estylo que concorreram para as fórmas mais levantadas da comedia francêsa. Todavia *Le Menteur,* o pae de uma numerosa progenie

dramatica, *The Lying Lover* de Steel, *The liar* de Foote e *Il Buggiardo* de Goldoni, foi tirado de um original hespanhol, de *La Verdad Sospechosa* de Ruiz de Alarcon; não se transformou, como no caso do *Cid,* em coisa nova. Com difficuldade se póde affirmar que Corneille tivesse inventado a tragi-comedia francêsa. Sahiu mais da producção híbrida da comedia sentimental com o drama domestico que de quaesquer condições que elle exemplificasse.

A arte tragica de Racine (1639-1699) complementa, mais que ultrapassa, a do seu contemporaneo mais velho. As suas obras reflectem a serena e tranquilla gravidade de uma época na qual o sol da monarchia brilhava com tal fulgor que nenhumas nuvens pareciam capazes de obscurecer, e na qual a vida da nação parecia reduzida a uma simples dependencia da côrte. A índole de uma litteratura poetica em tal época é necessariamente chimerica, porque a esphera das suas idéas é limitada e porque as suas fórmas parecem existir por uma auctoridade immutavel. Madame de Sèvigné disse de Racine, cujas peças acompanham tão bem as phases successivas da vida de Luiz XIV «que nos ultimos annos amava Deus como amara antes as suas amantes». Este dito indica o grau de paixões que inspirou a sua musa tragica. Os seus heroes são todos do mesmo typo—o de uma gloria graciosa; as suas heroinas variam de fortuna, mas são todos «trophéos de amor» como

Andromaque, Phèdre, Bérénice, etc., com excepção das figuras da Escriptura, que se afastam das restantes, como por exemplo: *Esther, Athalie,* etc.

T. Corneille (1625-1709), Campistron, Duché, Lafosse e Luinault (1637-1688) foram meros continuadores de um, ou dos dois grandes mestres da tragedia, embora o ultimo conquistasse uma reputação por si mesmo no genero bastardo da opera. A estes podem ainda ajuntar-se Du Ryer, Mairet, Chapelain e d'Aubignac.

A fórma da tragedia francêsa, assim como tudo mais que fazia parte da «época de Luiz XIV», proclamou-se a si mesma como definitivamente arvorada em modelo do seu genero e foi acceita como tal pelo mundo submisso. Orgulhosa com estes grilhões, que lançava sobre si a tragedia francêsa, negou dictatorialmente a liberdade e obstou que a arte lhe fornecesse exemplos mais grandiosos. Embora se denominasse a si propria classica não apprehendera o espirito essencial da tragedia grega. A elevação de tom que caracterisa o drama serio da época de Luiz XIV, é uma elevação real, mas as suas culminancias não se perdem numa esphera povoada de mythos de uma religião nacional. As suas personagens são convencionaes como os seus themas, mas a convenção diz respeito apenas a ellas; Orestes e Iphigenia não levaram para ali os gritos das deusas crueis e a chamma do altar de Arthemisa; as suas paixões como as suas falas obedecem a normas modernas. Na cons-

trucção, a simplicidade e a regularidade dos antigos modelos são estereotypados numa rigida etiqueta pelas exigencias do theatro-côrte, que era como uma dependencia do palacio.

As unidades de tempo e logar, simples regras de conveniencia entre os gregos, são impostas na tragedia francêsa como um jugo permanente. O prólogo euripedeano é judiciosamente transformado numa exposição no primeiro acto, e o elemento lyrico essencial á tragedia grega é amiudadas vezes supprimido como uma simples cópia. Existem ainda alguns trechos lyricos nas primeiras obras primas de Corneille, no *Cid* e *Polyeucte,* por exemplo, mas o côro é deliberadamente banido, para só reapparecer nos ultimos trabalhos de Racine, *Esther, Athalie,* como uma experiencia doutrinaria apropriada a uma atmosphera conventual. O seu modo de explanar e de commentar recorre ao expediente, accentuadamente convencional, da conversação com confidentes de ambos os sexos, que mais que sufficientemente suppre a deficiencia dos sentimentos geraes. O elemento épico figura nos trechos narrativos, mais especialmente nos que descrevem a catástrophe, como na *Rodogune* de Corneille, e na *Phèdre* de Racine, e, ao passo que mantem o theatro intacto de realismos, emprega-os no caracter geralmente rhetorico desta especie de drama tragico.

Este caracter pronuncia-se cada vez mais na arte tragica de uma nação rhetorica e numa época

em que os mais elevados themas recebiam em toda a parte, mesmo no pulpito, o impulso de uma oratoria artistica, e desenvolve no estylo da tragedia francêsa qualidades que fazem della uma transição entre a prosa e a poesia—ou que se mostra, na phrase de um critico francês, como prosa em traje de baile. A força desta phrase é exaggerada, pelo facto que a differença entre a versificação da tragedia e comedia francêsas é quasi imperceptivel.

O genio universal de Voltaire (1694-1778) possue o que é necessario para brilhar em todos os ramos da litteratura; na tragedia excede os seus predecessores os quaes, declarou, com a sua auctoridade, terem ultrapassado os esforços da musica attica. Conseguiu convencer o mundo que as suas innovações tinham insufflado uma nova vitalidade na tragedia francêsa. A verdade, porém, é que elle não introduziu nenhum melhoramento essencial na arte, e sim ainda mais augmentou a tendencia rhetorica que paralysou a real existencia dramatica. A vida das suas peças mentem nos sentimentos politicos e sociaes, nas suas invectivas contra a tyrannia, como no *Brutus, La mort de César,* na *Sémiramis,* e nas suas objurgatorias contra o fanatismo, como no *Oedipe, Le Fanatisme* (Mahomet). A sua versatilidade foi esteril em resultados duradouros.

Tirou os seus assumptos da historia de França, *Adélaide du Guesclin;* da chinêsa, *L'Orphelin de la Chine;* da egypcia, *Tanis et Zelide;* da syria,

Les Guebres; do tempo de Epigoni, *Olimpie;* do das Cruzadas, *Tancrede;* apreciou Shakespeare com mais ou menos parcial comprehensão do seu valor e não escrupulisou adaptar algumas obras dos barbaros, como na *La Mort de César* e na *Zaïre* (Othelo). Mas não addicionou nada á tragedia francêsa no seu ponto fraco—no caracter; e onde era mais forte—na dicção—nunca egualou Corneille no fogo ou Racine na perfeição. Não obstante a crítica a que a tragedia francêsa dessa época teve por fim de sujeitar-se, ella deixou de pé o direito á immortalidade que tinham os seus grandes mestres. O theatro francês, comtudo, manteve num respeitoso olvido as obras em que Voltaire puzera o seu nome—um nome que não conta segundo na historia do progresso moderno e da moderna civilisação.

Como é relativamente de pouco interesse notar as ramificações de uma arte na sua declinação, precisam estabelecer-se contrastes entre os contemporaneos de Voltaire, e os seus imitadores Saurin (1706-1781), De Belloy (1727-1775), rival realista de Saurin, Lagrange-Cancel (1676-1758), imitador de Racine e Crébillon, Senior, o «terrivel» (1674-1762), rival de Voltaire, que emprehendeu sublimar a tragedia francêsa, já senhora dos céos por intermedio de Corneille e da terra por via de Racine, um como reino supplementar de Pluto, mas que só conseguiu fazê-la baixar sem a desenvolver. Na ultima metade do seculo XVIII a

tragedia classica francêsa, como producção litteraria, morria lentamente; podiam no entanto ser numerosas as folhas que rebentassem dessa arvore a seccar.

A sua fórma tinha sido definitivamente fixada, e mesmo Shakespeare, manipulado por Ducis (1733-1816) no *Hamlet* e no *Rei Lear*—auctor cujo gosto era melhor que a sua época—não conseguiu operar modificações. «Foi um mouro e não um francês quem escreveu esta peça», bradava um espectador do *Othelo* de Ducis (1791). Embora Talma dominasse o theatro, a influencia de Shakespeare no drama francês, só gradualmente o ia modificando, por meios, mais especialmente a traducção de Letourneur (1776-1782), que despertavam a sympathia de Diderot e as execrações do idoso Voltaire. O predominio que a tragedia classica francêsa continuou a manifestar no palco foi devido, em parte, ao amor pelo «guarda-roupa» romano, mais que a nenhum outro sentimento caracteristico da revolução, e que foi legado pela revolução ao imperio. Tambem foi devido, e mais assignaladamente, aos grandes actores que libertaram o palco de muitos artificios e o animaram com o seu talento.

Nenhum artista eminente apreciou tão generosamente os trabalhos do seu predecessor como Talma (1763-1826) os de Lekain (1728-1778). Foi Talma, cujo talento era enorme, quem interpretou as grandes figuras da antiguidade, taes como Cesar,

que tantas exigencias tinham no modo de as exteriorisar. Elle, como Rachel (1821-1858) depois delle, harmonisaram a tragedia classica francêsa com a natureza. É de artistas de tão elevada categoria que o futuro do theatro de qualquer nação depende. Os simples caprichos da moda — mesmo inspirados por sentimentos politicos — não conquistam uma popularidade verdadeira; nem enredos de occasião, por mais merecimento que possuissem, como succedeu com o da *Lucrèce* de F. Ponsard, nem as tentativas de mais recentes escriptores, bastavam para restabelecer uma união perduravel entre o theatro e o progresso da litteratura nacional.

As influencias rivaes, sob as quaes a tragedia classica se converteu num facto passado da litteratura francêsa, ligam-se com a historia da comedia daquelle país, as quaes, com a cooperação de outras influencias, deram origem a uma larga serie de producções. O germen de muitas destas, embora não de todas, devem-se procurar nos trabalhos do mais versatil, e dalguma fórma, o mais consumado dramaturgo comico do universo — Molière (1622-1693). Molière encontrou uma comedia de intriga, tirada do theatro hespanhol ou italiano, e os elementos de uma comedia de caracter, em francês, e mais especialmente uma farça italiana e um bailado-pantomima. O *Menteur* de Corneille indicara o caminho de uma combinação do caracter com a intriga, e foi neste rumo que o talento

de Molière exerceu as suas altas faculdades criadoras.

Principiou com farças e em seguida escreveu as suas primeiras peças (desde 1652), de que restam pouco mais que fragmentos, comedias de intriga que são ao mesmo tempo maravilhosas e vivas pinturas de costumes. Depois iniciou com a *École des Maris* (1661) uma longa serie de obras primas de comedia de caracter. Nem estas, as melhores das quaes não teem rival na litteratura dramatica, exauriram a fecundidade das suas producções. Definir a sua arte é tão difficil como exprimir em palavras a essencia do seu talento.

Não obstante ter sido copiado apenas começou a escrever, nem o seu espirito nem a sua maneira nunca foram apprehendidos pelos que o copiavam. Chegaram a fundar-se escolas que não assimilaram nem uma nem outra coisa. Molière só póde ser julgado nas suas relações com a historia da comedia na generalidade. Foi o herdeiro de muitas fórmas e estylos — apenas se conservou estranho ás da velha comedia attica, arreigada como ella estava á vida politica da livre cidade imperial; nem mesmo as extravagancias do burlesco rico de Aristophanes deixaram até certo ponto de ser reproduzidas por Molière.

Molière era um satyrico e um humorista; desenvolveu ao mesmo tempo os sentimentos de um cortezão leal e outros que a jovial índole de contradicção torna indispensavel ao espirito popular fran-

cês. As suas comedias apresentam estudadas, subtis e até doces pinturas do caracter humano nos seus typos eternos, esboços vivissimos de leviandades sociaes e extravagancias litterarias, e amplas referencias aos mananciaes ordinarios da galhofa vulgar. Leve e perspicaz na construcção, é mestre na delicada peça de ironia, na penetrante força da graça, na expansiva alegria do chiste buliçoso. Fiel aos cânones do bom gosto artistico, e guiado por um natural bom humor, o seu estylo accommoda-se a todos os generos de que tratou.

A sua moral é avessa á rigidez, as suas aberrações são desculpaveis, não tem nada de pretencioso. Completamente livre, como se encontrava de quaesquer designios didacticos, o que é contrario a todas as manifestações dramaticas, os serviços que prestou á sua arte são tambem serviços prestados á sociedade. A gargalhada da comedia digna desse nome consubstancía a verdade. Levantou a comedia de caracter da baixa esphera da caricatura, e nas suas grandes criações subordinou aos mais altos fins de qualquer composição dramatica os entrechos que tão habilmente delineou, e a pintura dos costumes que tão fielmente reproduziu.

Entre os dramaturgos francêses comicos desta época houve muitos que não se convenceram que Molière era o seu maior poeta. Embora Molière lhes abrisse um caminho luminoso, os seus esforços não passavam, com frequencia, de uma especie de tentativas. Um resuscitava *Patelin* ao passo que outro

traduzia *Andria.* Apenas foi feito um unico ensaio numa das poucas versões modernas boas de uma comedia aristophanica, que se deve chamar uma cópia original—*Les Plaideurs* de Racine.

Os poetas tragicos Quinault e Campistron tambem escreveram comedias, uma *L'Amour Indiscret,* que forneceu elementos materiaes aos dramaturgos inglêses, e que foi imitada com o titulo de *Sir Martin Marall* por Dryden, o que egualmente succedeu com uma das peças mais felizes na qual Boursault (1638-1701) introduziu Mercurio e Esopo no *salon* theatral, o que é visivel no *Le Mercure Galant, Ésope à la Ville* e *Ésope à la cour.* Se algum dos contemporaneos ou successores de Molière foi digno de se lhe assemelhar, essa honra pertence a J. F. Regnard (1655-1709), que imitou o grande mestre nos themas e caracteres, como acontece no *Le Bal* (M. de Pourceaugnac), no *Le Légataire Universel* (Geronte), no *Le Malade Imaginaire* (Argan), na *La Critique* du L., *(La C. de l'Ecole des Femmes),* ao mesmo tempo que a habilidade dos seus entrechos, e a sua jovialidade no modo de tratar e de enveredar pelo caminho da comedia sentimental, como no *Le Joueur,* e no *Le Légataire Universel,* lhe outorgam direito a ser considerado como um poeta comico de talento original.

Na geração immediata á de Voltaire esse caminho ameaçou tornar-se a vereda escolhida pela comedia, embora Gresset (1709-1777) ainda ten-

tasse a comedia de caracter no *Le Méchaut,* e o espirituoso Piron (1689-1778) produzisse alguma coisa como um typo novo na sua epigrammatica, mas com difficuldade dramatica *Metromania.* Marivaux (1688-1763), o «Spectator francês», cuja minuciosa analyse das paixões ternas, como no *Le Jeu de L'Amour et du Hasard, Le Legs, La Surprise de L'Amour, Les Fausses confidences, L'Épreuve,* etc., excitaram o desdem de Voltaire, fórma o traço de união entre a comedia e a especie mesclada do drama domestico, ou de «lagrima», que ainda conserva o nome, mas que não continuou no trilho da arte comica.

Os mais effectiva e abertamente moralistas dramaticos e didacticos foram Destouches (1680-1754), auctor do *Le Dissipateur, Le Glorieux,* etc., e Nivelle de La Chaussée (1692-1754), em cujas mãos a comedia francêsa se tornou um campeão da santidade do casamento, como na *La Fausse Antipathie, Le Prejugé à la Mode, Méluside,* etc., e reproduziu os sentimentos—e uma vez, na *Paméla* até os caracteres—de Richardson.

Surgiam então, de mãos dadas, Melpomene, humildemente calçada de piuga, e Thalia lavada em lagrimas. O genero que variou entre a *comédie larmoyante* e a *tragédie bourgeoise,* e que predominava, ou era a lei suprema em tantas litteraturas dramaticas da Europa, cada vez se estabelecia com mais raizes na de França. Nas mãos de Diderot (1713-1784) buscou proclamar-se a si mesmo

um forte agente de reforma social, e um santo apostolo dos evangelhos da philantropia, mas a realização destas aspirações ficaram áquem do alvo, como se vê no *Le Fils Naturel ou les Épreuves de la Vertu, Le Père de Famille,* etc. Esse genero era, no parecer de M.me de Staël «a affectação da natureza» e não a natureza que elle exhibia. O seu auctor annunciou essas comedias como uma terceira fórma dramatica—o *genre serieux*—que declarou ser a consummação da arte dramatica. Declarando guerra á frígida artificialidade da tragedia classica, baniu o verso do novo genero.

O intuito destas peças era fazer brotar a verdade da natureza—uma verdade tal que nenhum espectador se pudesse enganar, que levasse a moral ao seu lar, ensinando-lhe tudo quanto necessitava apprender. O theatro devia tornar-se uma escola real e realista dos principios da sociedade e da conducta da vida. O intento dessas peças era, por outras palavras, usurpar funcções que não lhes diziam respeito e tentar reformar o genero humano. A idéa não era nova nem justa, mas a sua superioridade continuará a dominar alguns espiritos benevolentes, sempre que a sua fórma resuscite.

Neste ponto da historia do drama francês abre-se um conflicto entre uma escola artistica pouco consistente e uma tendencia a que com difficuldade se póde dar o nome de escola. Beaumarchais (1732-1799) que, com as suas primeiras peças sentimentaes, nas quaes imitou Diderot, in-

ventou a designação *drama*—tão conveniente na sua significação vaga que se tornou o termo preferido da especie híbrida a que ellas pertenciam—em dois trabalhos de genero muito differente, o famoso *Barbier de Seville* e o ainda mais famoso *Mariage de Figaro,* fez recuar ousadamente a comedia á velha atmosphera hespanhola de intriga. Ao passo que excedia todos os seus predecessores na habilidade com que tecia os seus frívolos enredos, desenhou-lhe os caracteres com a leveza e segurança de toque que lhe era peculiar, animou o dialogo com um esplendor que até ahi não tivera parallelo, e dotou a acção tanto como o dialogo com um sabor social e politico, que fez com que os seus epigrammas se tornassem proverbios, e que assignala o seu *Figaro* como um arauto da revolução. Taes peças não se harmonisavam com o papel do déspota cuja vigilancia não podia neutralisar os seus effeitos.

A comedia do imperio foi, nas mãos de Collin d'Harleville, Picard, A. Duval, Étienne, e outros, principalmente uma inoffensiva comedia de costumes. A tentada innovação de N. Lemercier (1771-1840)—que foi obrigado a inventar um novo genero, o da comedia historica—não significou mais que uma lisongeira desillusão para elle. O theatro acompanhara todos os movimentos e mudanças que a França soffrera; todavia o impulso que revolucionou o drama não era de origem nativa. Não tratamos aqui das ramificações

do drama, que pertencem especialmente á historia da opera, e apenas muito ao de leve aos que se associam com ella.

Entre estes notamos de passagem o *vaudeville* (de Val de Vire em Calvados) que principiou como um intervallo de pantomima com canções populares, e que, depois das *mascaras* italianas terem sido banidas, foi cultivado por Ponsard (1690-1755) e Marmontel (1723-1799). O ultimo compôs as operetas *Zémir et Azor* e *Jeannot et Jeannette* e Rousseau *Les Muses Galantes* e *Le Devin du Village*. Eram uma especie de pequena opera, a principio de genero pastoril. Estes generos maleaveis depressa se combinaram. O melodrama propriamente dito, cuja invenção é tambem attribuida a Rousseau, que escreveu o *Pygmalion*, no seu ultimo desenvolvimento tornou-se meramente um drama singularizado pela musica, embora usualmente com pouca necessidade de que o designem por qualquer titulo especial.

O principal lar do drama regular pedia esforços de outra qualidade. No «Théâtre Français», ou «Comédie Française», cuja historia,—a de uma simples companhia de actores—principiara em 1680, as condições tinham melhorado e o drama tornara-se audivel. O mais proeminente tragico da Revolução, M. J. Chenier (1764-1811), discipulo de Voltaire tanto na poesia como na philosophia politica, escreveu para o palco nacional um drama historico—com moral politica, *Charles IX ou*

l'École des Rois—no qual, nesse memoravel anno de 1789, Talma conquistou o seu primeiro triumpho completo. Mas a Revolução victoriosa proclamou, entre outras liberdades, as do theatro em Paris. Dentro de pouco tempo abriram-se não menos que cincoenta. Em 1807 o imperio restringiu o numero a nove, e restituiu ao «Théâtre Français» o privilegio, ou quasi o mesmo, de representar o drama classico.

Nenhum escriptor de merecimento se tentou ou inspirou com as recompensas e outros incitamentos offerecidos por Napoleão para escrever uma tragedia classica, como o imperador queria deixar ficar gravada na terra. As tragedias de C. Delavigne (1794-1844) representam os derradeiros suspiros do classicismo na transição para os ambiciosos principios da escola romantica do drama francês.

Basta dizer desta, que algumas das suas caracteristicas derivam do movimento geral do romantismo, que por varios caminhos e em varios períodos transformaram quasi toda a litteratura européa moderna, e outras de tendencia rhetorica, que é em França uma feição nacional. Victor Hugo foi o seu victorioso fundador; Alexandre Dumas, pae (1803-1870), o seu agente. A maravilhosa energia e genio poetico do primeiro, sempre de extremos, assignalaram-se mais que em nenhuma outra coisa no drama; o ultimo foi um Briareu, que trabalhava com muitas mãos a coadjuvarem as suas.

Os nomes de A. de Vigny (1799-1863), de George Sand (1804-1876), de A. de Musset (1810-1857), cujos «proverbios» dramaticos e outras peças de genero semelhante teem um delicado perfume que é só delle, e talvez o de Merimée (1803-1870), que inventou não só dramas hespanhoes, mas tambem um dramaturgo hespanhol, *Théâtre de Clara Gazul,* podem ser todos com mais ou menos precisão incluidos na escola romantica, a qual na sua rotação veio a acabar com uma productiva phalange de escriptores. Essa escola não foi, comtudo, a curta resurreição classica principiada por F. Ponsard, e continuada, numa íntima relação com as modernas idéas, por elle e por Émile Augier, que derrubou os romanticos.

A fecundidade theatral de E. Scribe (1791-1858) proporcionou uma longa serie de producções, que demonstraram o rapido progresso da sciencia dos escriptores dramaticos nos segredos da sua profissão. Os nomes dos seus competidores, com o auxilio de alguns dos quaes se defendeu contra o resto, constitue uma legião. O desenvolvimento do drama francês, durante um certo período, gosou de um interesse social, e com frequencia moral, de grande alcance. Esse desenvolvimento não era inferior em conhecimentos technicos a qualquer genero que o precedera. Depois de um modo de ser que teria sobresaltado o proprio Diderot, Alexandre Dumas, filho, emprehendeu reformar a sociedade por meio do theatro; Octave Feuillet

e outros, com talvez menos preambulos, dedicaram-se á solução dos mesmos problemas; no entanto o estylo mais bem recebido pelo publico foi de Victorien Sardou.

Que o theatro perdeu o predominio que exercia sobre as sympathias moraes e intellectuaes de quasi toda a população illustrada de França e de uma grande parte da não illustrada, parece não soffrer duvida. Isto, porém, não quer dizer que a actividade criadora da litteratura dramatica francêsa diminuisse. Talma e M.elle Mars (1779-1847), floresceram numa das peores épocas do drama litterario francês. Os auctores e actores das peças frívolas, como as farças do *Palays Royal* do tempo do segundo imperio, lançaram as suas raizes em terra mais balofa.

A constante e incitadora experiencia e a fertilidade apparentemente inexaurivel da arte de representar em França assegura-lhe um futuro não menos brilhante que o passado. A judiciosa orientação de não deixar os theatros normaes á mercê de modas e caprichos fará com que o nivel artistico se conserve sempre alto. Emquanto a nação francêsa continuar a manter o seu ascendente sobre as outras nações nos adornos e fulgores da vida social, a influencia predominante do theatro francês sobre o theatro das outras nações póde dizer-se assegurada. No mesmo sentido o seu futuro depende do progresso ou decadencia da litteratura dramatica francêsa.

A historia dessa litteratura apresenta períodos de um progresso maravilhosamente rapido, de uma menos prompta declinação, e de frequente, embora agitado, restabelecimento. O seu porvir póde ser egualmente variado, mas não depende por isso menos das condições que em cada povo, antigo ou moderno, são indispensaveis ao vigor e vitalidade nacionaes. Se se désse a calamidade—o que não a faria valer menos—de acontecer que a moderna civilisação constituisse uma degenerescencia sem esperança para o drama francês, a falta consistiria na da consciencia da sua auctoridade; e, noutras circumstancias, mas com o mesmo profundo pesar, repetir-se-ia a historia do theatro romano.

A accrescentar aos dramaturgos citados temos uma pleiade de nomes taes como os de Albert Millaud, Albert Vanloo, Becque, F. de Curel, Alphonse Daudet, Lemonnier, Armand Silvestre, Bayard, Bisson, Catulle Mendés, Chatrian, Cyrano de Berjerac, F. Soulié, Gondinet, Augier, Mario, Zola, Zumel, Erckmann, Blum, Coppée, George Sand, Cremieux, Blondeau, Chivot, Meilhac, Feydeau, Ohnel, Jules Claretie, E. Sue, Sandeau, Verne; Labiche, Legouvé, Lesage, Halevy, Ordonneau, Pailleron, Régnard, Richepin, T. de Banville, Gautier, Edm. Rostand, Busnach, Bernstein, Courteline, Kistemaekers, Lemaître, E. Fabre, Wolff, Brieux, Lavedan, Capus, A. France, Gandillot, Lesueur, Harancourt, Arquillière, Hervieu, Bernede, Descaves, Donnay, Riche, Croisset, Tar-

ride, Caillavet, R. de Flers, Adam, Gavault, Robert Charvay, H. Bataille, E. Guiraud, G. Leroux, Hermant, T. Bernard, Guiches, G. Devore, P. Decourcelle, R. Coolus, E. Moreau, A. Guinon, A. Bouchinet, Marguerite, G. Geffroy, L. Kampf, P. Loti, P. Bourget, A. Cury, P. Veber, G. Trarieux, Sacha Guitry, H. Bordeau, A. Rivoire, E. Arène, L. Nepoty, O. Mirbeau, T. Natanson, G. Thurmier, L. Legendre, A. Flament, S. Basset, J. Bois, M. Leblanc, etc.

Uma lista quasi egual formam os nomes de artistas taes como: A. Lecouvreur, A. Brasseur e filho, Antoine, A. Rejart, A. Brohan, Baretta, os dois Baron, Bartet, Berton, B. Duhamel, B. Pierson, Brandés, Brunet, Claison, os tres Coquelin, Dejazet, Delaunay, Desclauzas, Dieudonné, Dugazon, Dupuis, F. Febvre, F. Lemaitre, Got, Huguenet, J. Hading, Granier, Ludwig, Jourdain, Laferrière, Levassor, Madame Favart, M.elle Mars, M. Brohan, Barac, Laurent, Marie Denis, Maubant, Mounet Sully, Rachel, Regnier, Reichemberg, Réjane, Guitry, Sarah Bernhardt, Taillade, Tessandier, Worms, etc., etc.

A titulo de curiosidade terminaremos este capitulo respigando alguns trechos de um erudito artigo do visconde d'Avenel, publicado ultimamente na *Revue des Deux Mondes,* sobre os honorarios dos homens de lettras de ha setecentos annos para cá.

Nessa época, escreve M. d'Avenel, um menestrel recebe em Valenciennes 15 francos e outro 20 francos em Conflans; mas um terceiro é pago por 100 francos em Paris; o do conde da Provença embolsa 1.000 francos (em 1234) e no mesmo anno, os que figuram na coroação de S. Luiz — não se sabe o numero — são gratificados com a importancia de 11.000 francos. São differenças singulares, mas não são mais singulares que as dos artigos dos jornaes actuaes, que se pagam ora a 1.000 francos, ora a 100 sous. Por terem «representado» numa boda de gala no seculo XIV, os menestreis do rei e do duque de Borgonha receberam 3.560 francos; em Paris, na mesma época (1393) numa boda burgueza que comportava dois ou tres jantares, davam-se aos menestreis 240 francos, «mais as colheres e outras cortezias».

Aos quatro menestreis do condestavel Du Guesclin distribue elle 710 francos; os do conde de La Marche recebem 570 francos; outro recebe só para si 360 francos. Mas ao passo que improvisadores, cujos meritos não são indicados, se contentam com 18 e 43 francos de honorarios, são destinados 72 francos a um mímico, 136 francos a um homem que imita um cavallo a trote e a travado e 224 francos a um pelotiqueiro.

Aos menestreis, além dos seus salarios, dava-se-lhes hospedagem.

Nos seculos XVI e XVII outorgaram-se rendas a philosophos, humanistas e chronistas. Os mais bem

tratados foram os poetas e os sabios. Com versos era facil obterem-se pensões, abbadias e até bispados.

Ronsard recebia, além das suas pensões, as de um curato, de duas abbadias e de um priorado. Isabel de Inglaterra enviou-lhe diamantes e Maria Stuart um bufete de prata de 45.000 francos. Possuia falcões, uma matilha e vivia como um principe.

Dorat, Budé, Baïf não foram menos bem tratados. Desportes gosava de 50.000 francos de renda; ao passo que Rabelais só obteve o curato de Meudon seis annos antes de morrer, usofruindo antes apenas o seu canonicato da abbadia de Saint Maur e um pequeno curato da diocese du Mans que não lhe rendia 3.000 francos.

Corneille pretendeu viver da penna. Foi-lhe impossivel e a sua pretensão causou escandalo. O casal Pierre Corneille possuia em 1650 uns quarenta hectares de terrenos que lhe davam 1.100 a 1.200 francos, uma casa em Rouen, outra em Andelys e uns 60.000 francos em dinheiro, que collocados a 7 p. c., juro ordinario no tempo de Mazarin, lhe facultava uma receita de 4.200 francos. Por sua morte, em 1684, o grande Corneille comera pouco a pouco o seu capital para dar posição aos filhos; vendeu mesmo a sua casa de Rouen para pagar o dote do convento a uma das filhas. Longe de commetter leviandades passava por «apertado» e censuravam-lhe o ser interesseiro.

Accusaram Racine de gostar de dinheiro, pois pretendia amoedar a sua gloria. Filho de um modesto funccionario com o ordenado de 2.000 francos, não vivia bem aos vinte annos. O theatro, quando se estreou, rendia um pouco mais que no tempo de Luiz XIII; teve «duas partes de comediante» como direitos, da sua peça *Frères ennemis* e sem duvida o mesmo para as peças seguintes. Quando se casou, em 1677, depois de ter feito representar todas as suas tragedias, salvo *Esther* e *Athalie*, só lhe tinham dado para viver, pagar as dividas, comprar alguns bens, dos quaes o mais consideravel era a sua bibliotheca avaliada em 5.200 francos e forrar 21.000 francos. Racine quando morreu fruia um rendimento de cêrca de 55.000 francos; deixava aos seus finanças prosperas, mas nesta prosperidade do auctor dramatico, o theatro entrava com bem pouco.

É frequente citar Voltaire louvando-o por ter emancipado o homem de letras. O exemplo é mal escolhido. O talento de Voltaire não teve nada que vêr com a sua riqueza, excepcional para a sua época e até para a nossa. Elevava-se ao tempo da sua morte, segundo uma nota pormenorisada escripta pela sua mão, a 350.000 francos de renda. Os seus capitaes estavam sem cessar em movimento; do fundo do seu retiro comprava e vendia papeis de credito com um corretor de Bolsa contemporaneo. Ao mesmo tempo, muito economico, não gastava 100.000 francos por anno. Tudo isto

prova que Voltaire, como elle escrevia era «um homem methodico embora poeta». Mas este merito financeiro não tem nada de commum com os ganhos litterarios. Ora da litteratura Voltaire não tirou quasi nada. Não houve escriptor menos interesseiro.

Deu mais livros que vendeu aos editores, e deu-os com frequencia em troca de um certo numero de exemplares de auctor «magnificamente encadernados e de folhas douradas» destinados a amigos; porque Voltaire distribuia liberalmente as suas obras, não obstante no seculo XVIII o preço corrente de um volume em 8.º ser de 15 a 20 francos. Concedeu a impressão gratuita das suas peças quer ao livreiro Prault, quer ao actor Lekain, quer a M.elle Clairon.

Quando Molière com a sua companhia se estabeleceu no theatro «Petit Bourbon», desde os seus principios, 1658, os dez «societarios» coadjuvados por um escripturado a 6 francos e 50 por dia, ganharam com que viver. O *Étourdi* e o *Dépit amoureux* renderam em cinco mezes 4.500 francos por cabeça. No anno seguinte, de 25 de abril de 1659 a 12 de março de 1660, o lucro de cada parte foi de 10.800 francos.

Depois da sua transferencia para o «Palais-Royal» o theatro desenvolvera-se; o maximo, até o inverno de 1659 fôra de 1.040 francos com *Sancho Pança;* a 18 de novembro a primeira representação das *Précieuses ridicules* deu 1.733 francos

e a segunda 4.550 francos. Somma raras vezes obtida depois, mas excedida no entanto em 1667, pela primeira representação do *Tartuffe*—6.140 francos—e sobretudo pela segunda, que se elevou a 9.400 francos. Quando a interdicção foi levantada dois annos depois, o theatro augmentara os seus preços. A platéa custava, com effeito, 15 sous, isto é, 2 francos e 50 nas recitas ordinarias, mas nas extraordinarias, ao domingo e durante a primeira flôr das peças novas, era elevada a 5 francos. Estava-se de pé nessa platéa turbulenta do antigo regimen, que tomou juizo quando se assentou em bancos, ali collocados em 1794. Embora Molière tivesse augmentado o effectivo da sua companhia, a parte de cada socio ascendeu a 14.000 francos em 1663 e a 18.800 francos em 1669. Quando a morte o colheu em 1673 o grande homem distribuira a cada um dos seus collegas, durante os quinze annos da sua direcção, 168.000 francos, e como, de accordo com elles, recebia o dobro, embolsara 336.000 francos. Tal foi o ganho de Molière actor e director, independente dos seus direitos de auctor.

Estes, muito menores, perfizeram em bloco 200.000 francos; quer tenham consistido em sommas fixas, pagas de uma vez,—3.250 francos pelas *Précieuses,* 4.900 francos pelo *Cocu imaginaire,* 6.500 francos pelos *Facheux*—quer Molière reservasse para si pela *École des Femmes* e peças seguintes, uma percentagem que representava o

oitavo da recita. Este oitavo — doze por cento — não incidia, como hoje, sobre a receita bruta, e sim sobre o lucro liquido a dividir pelos comediantes.

A situação pecuniariamente excepcional de Molière não provinha do seu genio excepcional, mas de uma causa puramente mercantil — explorou-se a si mesmo. Se Molière não tivesse accumulado as qualidades de director e de actor, nunca obteria semelhantes vantagens como auctor; ao passo que nessa tríplice qualidade e um talento vulgar poderia ter ganho o mesmo. O que lhe vale um logar preeminente na posteridade, não é ter escripto trinta peças em quinze annos, por isso que outros o excederam nesse ponto, como succedeu no seculo XIX, por exemplo, que Scribe fez representar 125, d'Ennery 210, e que Clairville produziu vinte *vaudevilles* em doze mêses.

O que rendeu a Molière emquanto viveu lucros sem eguaes então, é que elle proprio alimentava a scena da qual era chefe e principal intérprete. Apesar de tudo recebeu menos como auctor que como artista. Precisava dar peças doutros auctores. A sua fecundidade não bastava para renovar o cartaz, onde nem as obras primas se demoravam muito tempo. O caso de Molière foi pois um caso especial, e o que o prova, é que depois da sua morte os auctores continuaram a receber honorarios bastante magros, ao passo que os comediantes viram augmentar os seus ordenados.

A parte de societario, até o fim do reinado de Luiz XIV oscillava de 15.000 a 24.000 francos.

Ao mesmo tempo e até o meio do seculo XVIII, nenhuma peça rendeu 10.000 francos ao seu auctor. Voltaire approximou-se dessa cifra com a *Mérope* (9.500 francos) e Crébillon com a *Catilina* (9.720 francos). Com a *Métromanie,* em 1738, só obteve 8.125 francos, e Lesage apenas recebeu 2.000 francos do *Turcaret.* Entre auctores e comediantes a partida não tinha nada de egual; estes ultimos gosavam á vontade do seu monopolio official, até a Revolução de 1789. Salvo alguns períodos curtos em que a «Comédie-Italienne» lhe fez concorrencia, com peças leves, o «Théâtre-Français» constituia o unico recurso da litteratura dramatica.

Se se compulsam os registros do «Théâtre-Français» deprehende-se logo que a magresa dos direitos de auctor provinha não tanto da percentagem ou da escassez das receitas como do pequeno numero das representações de cada obra. Assim os direitos de auctor de Destouches do *Médisant* (1715) ou da *Force du Naturel* (1750) foram de 315 e de 373 francos por noite, cifra igual ou superior á média actual em metade dos theatros parisienses. Estas peças, portanto, renderam só ao auctor, uma 4.083 francos, outra 4.852, porque uma e outra apenas foram representadas treze vezes.

Por um acto em verso solto, *Molière à la nouvelle sale* (1782), La Harpe recebeu 460 francos

por noite, mas durante quinze dias, não mais. E talvez fosse tudo quanto um semelhante *aproposito* pudesse pretender. Obras que produzem 1.000 e 1.100 francos por noite, como o *Séducteur,* comedia em cinco actos do marquez de Bievre, ou a traducção do *Roi Lear* por Ducis, não excedem, a primeira quatorze, a segunda dezoito representações. Repetem-na tres ou quatro vezes no anno immediato e a sua carreira terminou. Um exito medíocre correspondia a sete representações do *Machbeth* ou a tres do *Roméo et Juliette* (1783-1784), com direitos de 800 ou de 700 francos por espectaculo. Nos nossos dias um acolhimento assás tépido no «Français» corresponde, para um dramaturgo conhecido, aos mesmos direitos médios de 800 francos por espectaculo, mas que se multiplicam quarenta ou cincoenta vezes, porque o publico curioso de novidades é dez vezes mais numeroso que no tempo de Luiz XVI.

Não foi nem ao agrupamento syndico, nem á gerencia habil e energica dos seus interesses, que os auctores dramaticos devem o augmento dos seus lucros, e sim ao facto da sua clientella ter augmentado e enriquecido enormemente de ha cem annos para cá. Os assignantes da «Opera» em 1778 eram 112 e pagavam todos 280.000 francos —hoje 1.700.000 francos;—a somma cobrada num mez de inverno de 1783 era de 47.000 francos com um maximo de 5.200 francos. O maximo actual é de 23.000 francos e a média de 16.800.

As receitas annuaes do «Français» pouco augmentaram, mas ao lado delle surgiram quinze theatros de dimensões diversas, em que os logares se vendem pouco mais ou menos pelos mesmos preços.

O theatro, na verdade, constitue o apanagio da classe remediada, vive da burguezia como o jornal vive do povo. Em 100.000 francos de receita nas salas parisienses, não ha 10.000 francos provenientes dos logares de 3 francos e abaixo desse preço. São os ricos que ha sessenta annos, fizeram subir de 5 milhões, em 1848, para 25 milhões em 1908, as receitas dos grandes theatros, onde se evidencía o desapparecimento successivo dos logares baratos.

Os unicos artistas que não teem recebido augmento desde Luiz XVI são os «societarios» da «Comédie-Française», cujo maximo actual não excede 36.000 francos, tanto em ordenados fixos e em «velas» como na participação dos lucros. De 1780 a 1789, o numero das partes era pouco differente de hoje—23 em logar de 29—e a parte que oscillou durante estes nove annos de 23.000 a 43.000 francos, orçou em média por 34.500 francos, não comprehendidas as «velas» e diversas gratificações annuaes. Esta remuneração privilegiada explicava-se pelo monopolio de que os actores do «Français» antigo gosavam, mas não explicaria como os «societarios» de hoje, com ordenados restrictos, podem manter «estrellas», se não se levasse

em linha de conta o prestigio moral que essa casa deseja conservar.

Por pudor não comparamos estes honorarios com os que em todos os tempos receberam auctores e actores portuguêses.

XIII

Shakespeare e os seus predecessores

Inícios do drama regular inglês «Chronicles histories» — Primeiras comedias inglêsas — Condições dos primeiros dramas isabelianos — Os predecessores de Shakespeare — Escriptores dramaticos e actores — Historia do theatro isabeliano — Lyly — Kyd — Marlowe — Peele — Caracteristicas communs dos isabelianos — Progresso da tragedia e comedia antes de Shakespeare — Shakespeare — Shakespeare e a tragedia historica inglêsa — A tragedia — A comedia — O seu modo de ser e influencia — Os seus caracteres.

Das nações de origem germanica, uma só — a inglêsa — conseguiu, sob a influencia do movimento da Renascença, transformar as ultimas producções do drama medievo no início de uma grande e perduravel litteratura dramatica nacional. Esta transformação liga-se com uma das mais gloriosas épocas da historia inglêsa, ou falando com mais propriedade, faz parte della. O drama e a época isabeliana são, não ha exaggero em o affirmar, inconcebiveis um sem a outra.

Já no reinado de Eduardo VI se vira como o sôpro de uma nova idade com os «seus novos conhe-

cimentos» apressara os relativamente inanimados generos das *moralidades* na primeira *chronicle history* (ainda mesclada com os restos das primeiras especies); e como nessa mesma recuada data os *entremêses* de John Heywood tinham brilhado ao longe separando das abstracções mal postas em relêvo a concreta intensão da comedia propriamente dita. Pouco depois introduziu-se no mundo inglês das lettras o estudo e a imitação do drama classico antigo; e sob a sua influencia a tragedia e a comedia, que podiam ter-se unido desde o principio, conservaram-se, nas primitivas obras da litteratura inglêsas, afastadas, embora não absolutamente. Já na época da rainha Maria se tinham effectuado algumas traducções de modo a poderem ser lidas nas escolas, e se encontrara meios, apropriados do italiano, para commentar Seneca, o mais moderno dos antigos tragicos, e escolhido como melhor auctor para taes exercicios. No anno da acclamação da rainha Isabel principiou uma serie de traducções das suas peças, feitas por Jasper Heywood, filho de John Heywood, e outros.

A composição da primeira tragedia propriamente dita, escripta em inglês, *Gorboduc* (depois a afamada *Ferrex and Porrex)* de T. Sackville, Lord Buckhurst, de quem T. Norton foi collaborador em 1562, deve attribuir-se á influencia directa de uma das tragedias de Seneca, *Thebais.* Embora o inverosimil *Gorboduc,* de thema classico, se approxime até certo ponto mais da verdadeira

concepção da tragedia, pela maneira como trata a paixão dramatica, o seu quasi contemporaneo *Apius and Virginia* (1563) e *Cambises King of Percia,* de Preston, com a rudez da sua fórma, são as que mais se assemelham ao velho drama religioso.

Das outras tragedias de assumptos classicos só existem os nomes, com excepção da *Jocasta* de Gascoigne, versão livre da *Phenicia* de Euripedes (1566) e do *Damon and Pithias* de R. Edward (impresso em 1571), que a designa por comedia, quando de facto é um misto dos dois generos. A influencia da litteratura italiana, quer dramatica quer narrativa, exercida simultaneamente, directa ou indirectamente com a classica, affirmou-se. As obras mais antigas desta origem foram primeiro *Romeo and Juliet* (não conservada, mas segundo se presume anterior em data até á *Gorboduç), Tancred and Gismunda* (1563?) e *Promos and Cassandra* (impressa em 1578) de G. Whetstone, da qual Shakespeare tirou o entrecho da *Measure for Measure.*

Do duplo perigo que ameaçava o drama tragico inglês nos dias da sua infancia—que se poderia congelar nas frias eminencias dos themas classicos, ou perder o seu vigor no intenso calor de uma paixão mais elevada que a dos italianos *(Inglese Italianato é un diavolo incarnato)*—salvou-se, mais que por qualquer outra causa, pela feliz associação com as tradições da historia nacional. As producções rudes da *chronicle history* demons-

traram ser capazes de se affirmar ao lado das tragedias baseadas em modelos classicos ou italianos; e numa serie de obras de datas mais ou menos incertas explorou-se uma mina da qual Shakespeare tirou o mais rico minerio.

Destas toscas composições, em que se misturava o verso solto, introduzido pela *Gorboduc,* com a prosa, e com a mesma liberdade se mesclavam os elementos comicos com os tragicos—obras meio épicas, meio dramaticas, e populares na fórma como eram nacionaes no assumpto—existem as *Famous Victories of Henry V*, representada antes de 1588, *The Troublesome Raigne of King John,* impresso em 1591 e a *True Chronicle History of King Leir,* representada em 1593. A *Tragedy of Sir Thomas More* (1590), fez com que o theatro inglês désse um grande passo. A obra era digna desse resultado, não só porque o assumpto tratava de um caso proximo, mas ainda porque a envergadura tragica do caracter fôra concebida com habilidade.

Taes foram os principios da tragedia em Inglaterra, naquelle tempo, quando o talento de dramaturgos dignos de serem classificados como predecessores de Shakespeare, sob a influencia de uma época litteraria criadora, se dedicaram á sua fórma. O nascimento da comedia, sempre de gestação menos laboriosa, tinha precedido de pouco a tragedia na historia do drama inglês. Comedias latinas isoladas tinham sido representadas no ori-

ginal ou em versões inglêsas ou em reproduções no reinado de Henrique VIII. A *moralidade* e o seu descendente *entremês* apontava o caminho para nacionalisar e popularisar typos egualmente proprios para divertir espectadores romanos, italianos ou inglêses. Assim a mais antiga comedia inglêsa existente é a *Ralph Roister Doister* de N. Udall, que não póde ser posterior a 1551, e que se deve considerar como uma genuina adaptação inglêsa de Plauto. A sua successora *Gammer Gurton's Needle,* impressa em 1572, e provavelmente escripta pelo bispo Still, possue um original, e consequentemente um fraco entrecho, embora de modo nenhum aborrecido.

Em geral a comedia inglêsa, ao mesmo tempo que se aproveitava de caracteres de genuina origem nativa e recorria para o tradicional chiste de Will Summer, bobo da côrte de Henrique VIII, como succede no *Misogonus,* ou de Grim, no carvoeiro de Croydon, *The History of the Collier,* contentava-se em copiar os seus themas do italiano ou em ir buscá-los a fontes classicas. A peça de Ariosto *I Suppositi* encontrou um traductor em Gascoigne (1566), que lhe deu o titulo de *The Supposes,* e *Os Menechmas* de Plauto traductores ou imitadores em escriptores mais modernos, *A Historie of Error* (?) 1577; *The Menœchmi taken out of Plautus* (impresso em 1595). Ao passo que a mistura do tragico com assumptos comicos caminhava já em direcção da tragi-

comedia, o precedente do drama pastoril italiano facultava a introducção de figuras e narrativas da mythologia classica. A rapida e versatil influencia da comedia italiana parecia egualmente continuar a fomentar o progresso do ramo mais leve do drama inglês.

Além destas promessas, as glorias do drama inglês estavam sazonadas pelo calor e luz da grande época isabeliana. O seu início póde orgulhosamente ser contado do terceiro decennio do reinado a que deve o seu nome. A paixão constante da rainha pelos divertimentos dramaticos não podia por si só originar tal enthusiasmo, embora muito contribuisse para esse resultado. Além dos ataques que um nascente puritanismo dirigia já contra o theatro, por intermedio de Northbrooke, o contricto dramaturgo Gosson, Stubbes e outros tratavam não só de esterilisar os favores da realeza, mas ainda o mais directo patrocinio dos nobres. O facto, porém, das auctoridades litterarias terem já pesado os progressos do drama inglês na balança de uma crítica sensata fizeram com que as aspirações da tragedia e da comedia fossem defendidas por aquelles que as queriam distinguir de diversões chocarreiras e inuteis.

Quando a popularidade do theatro augmentou, as funcções do dramaturgo e actor, na mesma pessoa ou não, principiaram a prometter alguns lucros. Não foi esse o principal objectivo que levou homens de talento a criar fórmas de arte em

harmonia com os gostos e tendencias do seu tempo, tanto mais que esse grupo de escriptores deviam ser conhecidos pela honrosa designação de predecessores de Shakespeare.

Quasi todos elles foram contemporaneos de Shakespeare, nem ha differenças substanciaes nas condições em que elles, e elle, orientaram as suas vidas como auctores dramaticos. Existia, comtudo, uma differença bem accentuada entre poetas e dramaturgos. Do desprezo inspirado pela profissão de actor alguma coisa recahia no dramaturgo. «Mesmo Lodge, escreve o dr. Inglby, que nunca pisou o palco, mas que escreveu varias peças, e não tinha motivos para se envergonhar dos seus antecedentes, fala da vocação do escriptor dramatico como devendo compartilhar do desdem inherente ao actor.»

Entre os dramaturgos de então não reinava a melhor camaradagem e harmonia. Percalços e fraquezas humanas de um modo de vida tão attreito á inveja e maledicencia. De todos os capitulos da historia dramatica, os annaes do theatro do primeiro período isabeliano são aquelles talvez que menos se assemelham aos da Arcadia.

O theatro firmara-se como um poderoso elemento na vida nacional, quando se viu envolvido numa azeda controvérsia, com a qual originalmente não tinha nada, pela defesa de um partidario cuja sympathia por elle era muito limitada. A controvérsia Marprelate em 1589 determinou um esta-

cionamento temporario no theatro, mas o resultado geral de tentar fazer do palco um vehiculo de abuso e invectiva politica, além de ser grosseiro, degradava tanto as peças como os seus auctores. Applicaram porfim o verdadeiro remedio, quando em 1594 os principaes actores de Londres se dividiram em duas grandes companhias rivaes — a de Lord Chamberlain e a de Lord Almirante — unicas que possuiam licença de representar. Em vez de meia duzia ou mais companhias cujas invejas se communicavam aos comediógraphos que lhes pertenciam, fundiram-se então, além dos meninos de côro, em duas corporações de actores, dirigidos com firmeza, no amplo sentido da palavra, por um homem respeitavel.

Á companhia de Lord Chamberlain, que, depois de se estabelecer no «Theater» passou para o Bankside em 1599, pertenceram Shakespeare e Richard Burbadge, o maior dos actores isabelianos. A do Lord Almirante era dirigida por Philip Henslowe, auctor do *Diary,* e Edward Alleyn, fundador do Dulwich College, e funccionava ultimamente, em 1600, no «Fortune». Nestas e noutras casas foram representadas as peças dos dramaturgos isabelianos, com poucos auxilios adventicios. Os espectaculos eram immensamente concorridos, apesar de se realizarem num pequeno boccado de tarde, quando apenas as classes menos occupadas da população os podiam presencear. Não era permittido a nenhuma mulher assistir ás representações sem

mascara. Mesmo depois da Restauração os papeis de mulher continuavam a ser desempenhados por mancebos.

Seria futil não pôr em relevo certas circumstancias que muito concorreram para o progresso da litteratura do drama isabeliano. Nenhuma litteratura dramatica com direito a emparelhar-se com a inglêsa — nem a de Athenas, nem a moderna de Italia e de Hespanha, nem a de França e da Allemanha nos seus períodos classicos — teve de se defrontar com tamanhas contrariedades. Só a força que possuia assegurou a sua vitalidade, triumphantemente affirmada, e que lhe permittiu ter uma carreira inegualada.

Entre os predecessores de Shakespeare, John Lyly (1554-1660), cujas peças foram escriptas para os *children* da Chapel e *children* de S. Paulo, grangeou uma posição áparte na litteratura dramatica inglêsa. O purismo, a que o seu famoso romance transmittiu o nome, distingue-se egualmente nas comedias mythologicas *The Woman in the Moon* e *Sapho and Phaon;* nas quasi historicas *Alexander, Campaspe* e *Diogenes;* nas allegoricas *Endimion* e *Mydas;* nas satiricas *Gallathea.* Mas o maior serviço que prestou ao progresso do theatro inglês não se deve ir buscar nem á escolha, nem aos assumptos, nem á imaginação — embora a sua paixão pelas feitiçarias e pela phantasmagoria das lendas, tanto classicas como romanticas, constituisse um estímulo para os seus contemporaneos, e particular-

mente para Shakespeare. A sua acção benéfica filia-se principalmente em adoptar a innovação de Gascoigne, escrevendo peças em prosa, e em ter, embora debaixo dos grilhões de um estylo affectado e vicioso, dado o primeiro exemplo do dialogo animado e vivo — exemplo a que successores taes como Shakespeare e Jonson muito deveram.

Thomas Kid (fallecido em 1594) auctor da *Spanish Tragedy* possue alguma das caracteristicas, mas não o talento do maior dramaturgo tragico que precedeu Shakespeare.

Tributo não inferior a este é devido sem favor a Christopher Marlowe (1564-1593), cujo fim violento terminou prematuramente uma carreira poetica de extremo brilhantismo. A sua peça mais antiga, *Tamburlaine the Great,* na qual o uso do verso solto foi introduzido no tablado publico inglês, não obstante regorgitar de termos empolados e de uma extravagante e com frequencia bombastica dicção, assignala-se pela paixão, que era a face mais caracteristica deste poeta, e da qual se encontra a expressão mais pujante no seu *Doctor Faustus* e tão excessivamente violenta no seu *Jew of Malta.* A sua melhor obra *Edward II* é uma tragedia de um pathetico singular e de um poder dramatico, que nenhum dos seus contemporaneos attinge.

George Peele (1552-1596) foi um escriptor e dramaturgo fecundo, mas não obstante as suas peças conterem trechos de delicada belleza, ne-

nhuma dellas é digna de ser collocada ao lado do *Edward II,* de Marlowe, comparado com a qual, embora não em absoluto, a *Chronicle of Edward I* se mantem ao nivel do genero que o seu titulo e caracter lhe marcam. A sua melhor peça é indiscutivelmente *David and Bethsabe,* que se assemelha a *Edward I,* no delineamento, mas que a excede na formosura da linguagem e da versificação, além de tratar o assumpto com superior nobreza.

Se a differença entre Peele e Shakespeare é a muitos respeitos profunda, existe, no entanto, como uma especie de atmosphera shakesperiana em mais de uma passagem do desventurado Robert Greene (1561-1592), desventurado talvez em nada mais que pela sua notoria e perduravel inimisade por Shakespeare. O seu talento que brilha mais intensamente nas peças que tratam da vida e scenas inglêsas, emancipa-se, em geral, do pedantismo que de quando em quando accommette os rasgos de Peele e mesmo a musa de Marlowe. A sua obra mais deliciosa, *Friar Bacon and Friar Bungay* parece respirar o que quer que seja daquella indescriptivel frescura que se desprende, senão como uma caracteristica peculiarmente shakesperiana ao menos como pertencendo a uma verdadeira arte nacional.

Thomas Lodge (1558-1625), Thomas Nash, o temivel pamphletario (1565-1602), Henry Chettle (1564-1667), que feriam a corda da piedade, na *Patiente Grissil* (com a collaboração de Dekker e

Haughton), e do terror, no *Hoffman, or A Revenge for a Father,* com egual vigor, e Anthony Munday (1553-1663), mais lembrado pelos seus *pageants* ao ar livre que pelas suas peças, figuram entre outros escriptores mais geralmente conhecidos do primeiro theatro isabeliano, embora nem todos elles possam estrictamente ser chamados predecessores de Shakespeare.

A caracteristica commum de quasi todos estes dramaturgos estava em harmonia com as da grande época a que pertenciam. Tempos agitados reclamam themas agitados, taes como os de «Mahomet, Scipião e Tamerlão» e o correspondente vigor no desenvolvimento. A nitidez e a symetria de construcção foram desprezadas pela intensidade e variedade da materia. A novidade e grandeza do assumpto emparelhava-se com o estylo empolado e com frequencia com a descuidada extravagancia da dicção. Como se correspondesse a uma necessidade interior, a cadencia das coplas rimadas cedeu o logar á marcha impetuosa do verso solto. As linhas compridas eram inevitavelmente chamadas a valorisar as situações e os caracteres fortes.

Distinctos como são todos estes poetas pelo cunho que imprimiram, quer á fórma quer ao assumpto, com o seu talento individual, ainda teem a reforçar o seu valor a chancella da época em que se evidenciaram. Escrevendo apenas para o theatro, do qual alguns delles possuiam experiencia pessoal, adquiriram um instinctivo e pro-

fundo conhecimento das leis da causa e effeito dramatico, e infundiram uma quente vitalidade na litteratura dramatica que produziram, perdoem-nos o termo, para immediato consumo. Por outro lado, a mesma causa criou rapidamente a mão de obra indispensavel a um escriptor dramatico victorioso. *Como* a peça fôra arranjada, se muitas mãos tinham trabalhado nella, que emprestimos e espoliações tinham sido feitas, eram considerações de menos valor que a questão de saber se era representavel e se tinha qualidades de agradar. A sua armadura—frequentemente dupla ou tripla—era inseparavel do robusto Pégaso do primeiro período do drama inglês, e os seus cultores de maior merito afadigavam-se, adoptando a phrase do comediante attico: «como um mercenario arcádico».

Este período do theatro inglês, não obstante estar longe de um esforço isolado, não podia conservar-se estacionario ante exigencias sempre crescentes. Na tragedia o progresso effectuado na escolha dos grandes themas, o elo que mantinha ligado o theatro e a historia nacional, o modo de vincar a paixão por meio de expressão adequada, eram passos agigantados. Na comedia o avanço tinha sido menos decisivo e menos independente; ganhara muito desenvolvendo mais livremente a fórma e alguma coisa ampliando a categoria dos assumptos. O artificio, porém, era um obstaculo, num determinado rumo, ao passo que a licença do

theatro comico, sustentada por palhaços applaudidos como Kemp ou Tarleton, não succumbira ante imposições de maior alcance.

O meio de escapar ao dilemma consistia, como fôra reconhecido, no delineamento de entrechos apropriados, para os quaes existia farto provimento nas tradições populares conservadas nas balladas nacionaes e na crescente litteratura das ficções estrangeiras traduzidas, ou das suas imitações para inglês. Neste meio tempo, o desvio do theatro comico para a controvérsia religiosa e politica, que nunca se poderia desenvolver num país que possuia uma monarchia prestigiosa e uma religião dogmatica, parecia prestes a extinguir os promettedores inícios da comedia romantica inglêsa.

Era nestas circumstancias que o maior dos dramaturgos principiara a dedicar o seu genio ao theatro. A carreira de Shakespeare como dramaturgo differe um tanto, nos seus principios, da dos seus contemporaneos e rivaes. Antes ou quando elle transitava de retocar e imitar peças dos outros para escrever peças originaes, o mais talentoso dos seus predecessores desapparecera. Fôra criticado como actor antes de ser conhecido como auctor, e depois de ter atravessado um período de trevas para o theatro, se não para elle mesmo, começaram, antes de terminar o seculo, os inícios da sua prosperidade e da sua fama. Mas se lhe chamamos afortunado, não é por causa das pingues recompensas que obtivesse. Shakespeare, como poeta,

foi, não ha duvida, feliz com o seu tempo, que robusteceu o caracter nacional, expandiu o espirito nacional e criou estímulos mesmo numa organisação privilegiada como a sua.

Foi feliz com os antecedentes da fórma da litteratura, que influenciou a sua escolha, e tambem nas opportunidades que ella lhe offereceu, em tantos pontos de vista, para attingir culminancias ainda ignoradas. O que Shakespeare mais tarde realizou deveu-se ao seu talento, cujos vôos foram incommensuraveis como elle. A sua influencia no progresso do drama inglês divide-se em acções directas e indirectas muito deseguaes. Só nos referiremos aqui ás primeiras.

Já os primeiros editores das obras de Shakespeare tinham reconhecido, collectivamente, que existia accentuada differença entre as suas peças tiradas da historia de Inglaterra e as que tratavam de outros assumptos historicos (antigos ou modernos). Incluiram pois as ultimas nas tragedias em geral e agruparam as primeiras nas peças historicas. Estas peças historicas são, na sua génese litteraria, um desenvolvimento das *chronicles histories* dos predecessores e contemporaneos de Shakespeare. Demonstram o bom gosto com o qual celebrou intensamente o principio da sua carreira como dramaturgo, sob o dominio de influencias que se relacionavam com a corrente geral da vida nacional e sentimento da sua época.

Embora não se possa affirmar que Shakespeare

compozesse os seus dramas da historia de Inglaterra na sequencia chronologica dos seus themas, o seu talento deu a essa serie uma harmonia íntima, com a qual não se conformam alguns commentadores, pois desejam provar que esse trabalho foi effectuado com symetrica integridade. Tratou com tal perfeição esses factos que se tornou difficil, senão impossivel aos seus contemporaneos e successores augmentar qualquer coisa mais ou melhorar o que estava feito. Nenhum delles foi capaz de retomar o fio onde Shakespeare o deixara, depois de, como por demais, ligar o presente ao passado por um trabalho, provavelmente não todo seu, que deve ser considerado mais como o fim que como a corôa da serie das suas peças *historicas, Henrique VIII.* Esses additamentos mesmo harmonisavam-se pouco com os gostos e tendencias dos ultimos isabelianos; e com excepção de uma obra isolada, *Perkin Warbeck,* de Ford, o drama historico nacional attingiu com Shakespeare simultaneamente a sua perfeição e o seu fim. A fórma rude da velha *chronicle history* sobreviveu durante algum tempo e até tomou um certo incremento, mas os esforços neste campo de T. Heywood no *Edward IV,* no *If You Know Not Me,* etc., de S. Rowley no *Henry VIII* e outros, são, no ponto de vista litterario, anachronismos.

Outras peças de Shakespeare, de varios grupos, exerceram uma influencia mais directa no progresso geral da litteratura dramatica inglêsa. As

suas tragedias romanas, seguindo as auctoridades latinas de mais nomeada e escriptas com a mesma fidelidade das peças historicas inglêsas, constituem uma effectiva e grande lição no delineamento dramatico, livre dos themas historicos, e tornaram-se assim preeminentemente os modelos constantes do drama historico moderno. As suas tragedias sobre outros assumptos, que necessariamente admittem mais absoluta liberdade de construcção, constituiram-se por si mesmas modelos para sempre do mais alto genero de tragedia. Onde se exhibe com a mesma intensidade a lucta entre a vontade e o obstaculo, entre o caracter e a circumstancia? Onde se espelha com egual força e variedade o debater das paixões na soberania das quaes reside o destino do homem? Nisto, acima de tudo, Shakespeare, comparado tanto com os seus predecessores como com os seus successores «pintou e reproduziu a natureza». Levantou a tragedia moderna a um nivel até ahi desconhecido em largura, profundidade e altura, e emancipou o drama inglês, nas suas fórmas mais nobres, de peias que nunca mais o restringirão sem a consciencia de ter renunciado á sua alforria. Felizmente para a variedade do seu talento criador, no theatro inglês não houve divorcio entre o genero comico e serio, e não se estabeleceu divisão de especies, taes como Shakespeare ridicularisa como pedantescas, por se tornarem extenuantes.

As comedias de Shakespeare recusam-se, por con-

sequencia, a ser enquadradas em qualquer methodo de classificação categorico, e algumas dellas são comedias apenas na acepção technica da palavra. Mesmo aquellas em que o interesse comico domina em absoluto o instincto do leitor ou do espectador, a sua natureza é incidental no progresso da acção. Parece pois sensato estabelecer, em harmonia com o que se póde concluir do processo de construcção de Shakespeare, que todas as suas comedias, com excepção de uma, *The Merry Wives of Windsor,* quer no designio, quer no effeito, são comedias de caracter.

Esta orientação, com a incomparavel opulencia da sua inventiva, além de renovar ou criar uma galeria completa de typos, deixava muito para os seus successores fazerem. Os segredos profundos da sua arte comica, que entrelaçavam a phantasia com a observação, que arrancavam palavras de sensatez dos labios dos doudos, e lhes transmittiam um caracter que quaesquer outras mãos teriam deixado indecisos, monstruosos ou triviaes, perpetuaram-se entre as coisas inimitaveis que pertencem á individualidade do seu talento poetico.

A influencia da dicção e versificação de Shakespeare sobre o drama inglês, em geral, representa um progresso enorme, embora seja quasi impossivel determiná-la precisamente. Nesse ponto a maneira de ser de Shakespeare, como escriptor, foi de um grande alcance; o modo como accentuou os seus progressos foram tão evidentes e tão bem os traçou

nas suas peças, que constituiram um valioso subsidio quando se procurou determinar a sua sequencia chronologica. A lei geral desse progresso coaduna-se com a de um aperfeiçoamento natural do genio criador; o engenho dá logar á liberdade, e a liberdade por seu turno submette-se a um maior grau de regularidade e de unidade. Tanto na versificação, como na dicção, o principio e a ultima phase das obras dramaticas de Shakespeare reconhecem-se mais facilmente que o período que decorre entre esses dois extremos e a que se póde chamar normal. Nessas peças as fórmas assemelham-se umas ás outras, e parecem ter menos particularidades distinctas — taes como os rhythmos, o estylo intencionalmente colorido e puro que caracterisa as mais antigas, ou as dessinencias femininas dos versos e a maneira mais condensada de expressão commum as ultimas peças.

Mas áparte taes distincções, não póde haver duvida que, tanto na prosa como no verso, o estylo de Shakespeare, no que é susceptivel de reproducção, deve ser considerado como norma do drama isabeliano. Possue na fórma da comedia inglêsa em prosa o seu primeiro modelo, assim como firmou a sua irrevogabilidade com a escolha do metro do drama inglês em verso, a não ser tentada qualquer experiencia pouco natural.

Póde parecer paradoxal affirmar-se que foi pela sua estructura que as peças de Shakespeare exerceram a mais palpavel influencia sobre o drama

inglês, bem como sobre o drama moderno das nações germanicas em geral, e, o que é mais digno de nota, as fórmas do drama romantico baseiam-se nessa estructura. Por isso a sua maior força não residia na construcção, nem que a individualidade do seu talento se levantasse acima das condições em que trabalhava em commum com os seus immediatos predecessores e contemporaneos. O facto delle harmonisar estas condições com criações de incomparavel intensidade e de inexcedivel fidelidade ás exigencias da arte e da natureza, estabeleceram-no elles, facto que uma popular, e consequentemente muito usada expressão, veio instinctivamente designar como drama shakesperiano. A grande e irresistivel exigencia por parte do publico de Shakespeare era incidental—uma exigencia pela qual se tornava necessario um methodo de construcção differente do do drama grego, ou daquelles que eram vasados mais ou menos nos seus moldes. Não se póde attribuir a outro motivo a circumstancia de Shakespeare combinar constantemente duas acções no decurso de uma só peça, nem additar uma por meio da outra com uma acção annexa ou subordinada á principal. É ahi que reside a sua perfeição e a sua mais evidente habilidade technica como dramaturgo,—um asserto, que a comparação das peças claramente attribuiveis aos successivos períodos da sua vida estabelece satisfatoriamente.

Se se procurasse exprimir numa palavra o mais

alto merecimento do drama de Shakespeare, essa palavra devia ser a mesma que exprime o seu supremo dote de dramaturgo. É a palavra *caracterisação* — o desenho dos caracteres copiados de quasi todos os typos da humanidade, que fornecem assumptos proprios para a arte tragica ou comica — na qual não tem ninguem que se lhe approxime. Foi essa a orientação que Shakespeare indicou, para que o theatro inglês não pudesse dahi em deante afastar-se do caminho traçado, sem mentir á sua missão.

Podia isto significar um simples erro de opinião, que depois se provasse ser infundado. Podiam outros egualá-lo no campo especial da caracterisação, como houve quem o tentasse com um certo resultado nos caracteres másculos, mas não nos femininos. Foi porém um signal de decadencia, quando os escriptores inglêses principiaram a desviar-se do trilho que Shakespeare indicara e diligenciaram fazer do drama um espelho da humanidade, e ainda mais quando, na sua condemnavel arrogancia, lançaram a falta de verdade no theatro que o mestre animara com o halito quente da vida, onde Julieta brotara como uma flôr da primavera, onde a nobre *natureza* de Othelo soffrera e peccara.

XIV

A transição do theatro inglês

Fórmas do ultimo drama isabeliano — O drama pastoril — A *mask* — O ultimo drama isabeliano — O palco nos derradeiros annos da rainha Isabel — O theatro irlandês — O drama na época dos Stuarts.

Os numerosos poetas que, contemporaneos de Shakespeare ou da geração immediata, cultivaram o vasto campo do drama nacional, tentaram todos os generos que tinham agradado e conquistado sympathias por iniciativa do grande talento. Nada foi desprezado, com excepção daquelles, alheados pela Reforma do espirito da litteratura inglêsa, e ainda dos que significavam as primeiras importações artificiaes da Renascença. O *mysterio* não podia produzir em Inglaterra, como produzira em Hespanha, uma obra de theatro como o *auto;* os confins do drama religioso poucos tentaram attingi-los, como é prova *The Virgin Martyr,* de Massinger, e *St Patrick for Ireland;* de Shirley.

As imitações directas do drama classico foram poucas e fracas; Chapman, embora sympathisasse

com alguns dos seus exemplos, não fez tentativa séria para reproduzir os essenciaes. Experiencias como as *Monarchicke Tragedies, Darius, Cresus, Julius Cesar, The Alexandroean Tragedy* de W. Alexander, depois conde de Stirling, são meros esforços isolados de um estudioso, como tambem a *Samson Agonistes* de Milton, de uma data posterior, 1667. A espumosa alegria da índole italiana e francêsa não se podia estabelecer no theatro inglês sem mais solidos auxiliares. A digestão festiva dos inglêses é robusta, gostam de divertimentos substanciaes.

Nas peças pastoris e dramaticas muitos dos dramaturgos inglêses encontraram ensejos especiaes para o exercicio dos seus dotes lyricos e do seu poder inventivo. As primeiras foram sempre exoticas em Inglaterra e conservaram o caracter artificial da sua origem. Shakespeare, comtudo, aproveitou alguns elementos derivados dellas para os introduzir na acção das suas comedias romanticas. Em trabalhos mais ou menos isolados Jonson, Fletcher, Daniel, Randolph e outros procuraram rivalisar com Tasso e Guarini. Jonson, no *The Sad Shepherd*, conseguiu quasi nacionalisar uma obra essencialmente estrangeira devido á sua frescura e simplicidade. Fletcher no *The Faithful Shepherden* obteve as palmas pela belleza da sua execução poetica.

A peça dramatica foi de todos os generos de composição o mais elastico, pois entremeavam-se nella, em proporções variadas, os seus elementos

constituitivos de declamação e dialogo, de musica e dansa, de decoração e scenario. Na sua ultima fórma litteraria, a mais aperfeiçoada—que, como é de prevêr, externamente era a mais apparatosa—approximava-se muito de perto do *pageant*. Noutros pontos a distincção dos seus caracteres ou a intensidade da acção criou methodos que se approximavam muito do drama regular. Este genero que tanto progrediu no tempo da rainha Isabel foi cultivado com crescente assiduidade no reinado de Jaime I, e no do seu successor brilhou pelo favor que lhe dispensavam a côrte e a nobreza. Muitos dos ultimos dramaturgos isabelianos contribuiram para o aperfeiçoamento deste genero, com o qual Shakespeare, só incidentalmente no decorrer das suas obras, dispendeu os recursos da sua imaginação. O escriptor de mais exito nesta especialidade foi Ben Jonson. As suas numerosas composições desta categoria conservam um logar permanente na litteratura poetica inglêsa, e ha quem affirme que os dois unicos successores dignos delle, nesse genero, foram Fletcher e Chapman. No ponto de vista poetico, comtudo, acabaram por encontrar rivaes em Dekker e Ford, e ainda pela productividade e bom acolhimento que teve T. Champion, morto em 1623, parece que este não valia menos que aquelles.

A historia da peça dramatica e lyrica em Inglaterra representa, principalmente, um exito de *vistas e de carpintaria* devido a Inigo Jones.

Não vale a pena insistir mais nesse ponto. O *Microcosmus* de T. Nabbes, impresso em 1637, filiado no genero das *moralidades,* parece ter sido a primeira peça dessa qualidade representada num tablado publico. Attribue-se a representação de uma destas peças, em que entraram a rainha Henriqueta Maria e as suas damas em Whitehall, annos antes, em 1632, como causa da objurgatoria *Histrio Martix* contra o theatro. Essa objurgatoria está cheia de insinuações malévolas. Pouco tempo depois, em 1634, um puritano compôs uma peça identica representada na sumptuosa vivenda de um nobre. É um dos mais deliciosos e sublimes poemas inglêses. Julgaram e condemnaram *Comus* como drama. Foi uma injustiça. As qualidades theatraes da *mask* não eram essenciaes áquelle genero. A historia da *mask* não tem grande importancia, não marcou differenças tão accentuadas como o drama isabeliano. Nos ultimos tempos da sua existencia a *mask* fundiu-se na opera, ou continuou uma vida humilde sem contacto com os altos esforços litterarios. É pena que os escriptores inglêses modernos não se lembrassem de restaurar esse genero dando-lhe uma missão mais nobre. Deviam proporcionar-lhe um novo objectivo, facultar-lhe uma fórma de actualidade onde manifestasse a sua flexibilidade poetica.

A *mask,* «mascara», foi, em Inglaterra, como o bailado na côrte de França, a precursora da opera. Ambas principiaram a florescer no seculo XVII.

A «mascara» era um divertimento dramatico posto em musica, acompanhado de dansas, geralmente compostas sobre assumpto allegorico ou mythologico, com grande luxo de scenario e de apparato. Viram-se com frequencia nas côrtes de Jayme I e de Carlos I. O principal auctor destas «mascaras», como se sabe, foi o poeta Ben Jonson. Duas das suas mais famosas «mascaras» foram a *Mascara das Rainhas,* em 1610, e a *Festa da decima segunda noite,* em 1606. Era Inigo Jones quem inventava os machinismos e desenhava os trajes das «mascaras» da côrte.

Os annaes do theatro inglês, desde os ultimos annos do reinado de Isabel até o início da grande revolução, incluem, a par de nomes relativamente insignificantes, muitos illustres na historia da litteratura poetica.

Entre os contemporaneos e successores de Shakespeare ha um que, pela energia do seu talento, e não menos pelas circumstancias da sua carreira litteraria, occupa uma posição de indisputada primasía entre os seus collegas. Ben Jonson, nascido em 1573 e morto em 1635, a quem no ultimo período da sua existencia uma geração inteira de moços escriptores rendeu homenagem na qualidade de seu chefe e guia, foi o unico fundador, para falar a verdade, de uma escola ou familia de dramaturgos. A sua preeminencia, comtudo, seja o que fôr que elle ou os seus continuadores tenham pensado, não se estende aos dois

ramos do drama regular. Na tragedia não alcançou grandes exitos. A massa dos seus conhecimentos embaraçava-lhe as diligencias para tirar partido de origens mais profundas que as que tinham bastado a Shakespeare. Taes como ellas são, as suas obras tragicas *Sejanus his Fall, Catilina his Conspiracy,* ficam quasi sós neste período, embora não completamente, como exemplos de pertinaz esforço na tragedia propriamente dita.

G. Chapman (1557 ou 1559-1634) desenvolveu themas accidentados, mais especialmente alguns da moderna historia de França, sempre com vigor, e ás vezes com forte intensidade. Foram elles: *Bussy d'Ambois, The Revenge of Bussy d'Ambois, The Conspiracy of Byron, The Tragedy of Bussy, Chabot, admiral of France.* Esta ultima escreveu-a de collaboração com Shirley. Mas, embora rico nas bellezas do pormenor, não conseguiu neste ramo do drama seguir Shakespeare, nem mesmo a distancia, na suprema arte de desenvolver completamente um caracter por meio da acção.

Já mencionamos o esforço isolado de Ford no caminho da tragedia historica, e as excursões no ainda mais popular campo das *chronicles histories* feitas por T. Heywood, Dekker e outros, consideradas como não sendo mais que simples regressões.

Com o grande numero de dramaturgos inglêses deste e do período immediato, a tragedia entrara numa phase onde o seu interesse dependia princi-

palmente do entrecho e incidentes. As tragedias romanticas e tragi-comedias que enchem a litteratura inglêsa neste período constituem um bloco de, á primeira vista, espantosa exuberancia, baseadas em themas,—que vão desde Bysancio á antiga Bretanha, e desde os Cesares da velha Roma aos tyrannos da Renascença,—e de egualmente espantosa variedade. Os mananciaes onde se iam buscar estes assumptos tinham augmentado constantemente. Além das ficções italianas, hespanholas e francêsas, originaes ou traduzidas, além das lendas britannicas com os seus episodios romanticos, das ficções inglêsas nas suas fórmas mais humildes, mais ambiciosas, ou mais artificiaes, o drama contemporaneo estrangeiro, especialmente o hespanhol, offerecia elementos extremamente aproveitaveis.

Os prolíficos dramaturgos empilhados em redor de Lope de Vega e de Calderon forneceram um bem provido arsenal de intrigas, incidentes e situações ao drama inglês, francês e italiano, tanto nesse seculo como no immediato. Muito se aproveitaram delle, entre outros Middleton, Webster e mais assignaladamente Beaumont e Fletcher. Ainda a addicionar a estes materiaes, abria-se um novo celleiro de recursos para os comediógraphos britannicos. Eram os acontecimentos e episodios da vida domestica, nascente que fornecia magnificos elementos tragicos.

As tragedias domesticas não eram novidade

no theatro inglês. Shakespeare, realizara, com a sua mão de mestre, mais de uma tentativa neste genero, como o provam *Arden of Faversham* e *A Yorkshire Tragedy*. Considera-se, todavia, T. Heywood (1570-1605) como sendo o primeiro que produziu os melhores especimens desta ordem, tal como *A Woman Killed with Kindness*. Algumas das peças de T. Dekker (1570-1640), de T. Middleton e outros filiam-se nesse mesmo genero. Entretanto, e em contraste com esta abundante variedade de origens, e consequente apparente diversidade de themas, o numero de *motivos* aproveitados—pelo menos como regra—no drama tragico deste período foi comparativamente pequeno e limitado. Eis a razão, não obstante a multiplicidade de assumptos dos dramas tragicos de escriptores taes como Marston, Webster, Fletcher, Ford e Shirley, porque essas obras nos dão uma impressão, depois de uma leitura attenta, de uniformidade e monotonia. Ambição politica, ciumes conjugaes, absoluta dedicação feminina, insoffreaveis paixões masculinas, eis os assumptos que se encontram constantemente no *decameron* da derradeira quadra do drama isabeliano. Esta impressão mais avulta pela necessidade de moderação, pelo excesso de paixão, que estes dramaturgos habitualmente manifestam no desenvolvimento dos seus themas favoritos.

Nem todos os escriptores tragicos deste período merecem essa accusação. Nas obras de J. Webster,

fallecido em 1650, *Vittoria Corombini* e *Duchess of Malfi,* mestre como é nos effeitos do horrivel, e nas de J. Ford (1586-1640), *'Tis Pity She'sa Whore* e *The Broken Heart,* admiravelmente delicadas na sua doçura, a monotonia das paixões exaggeradas é quebrada por lances subitos e subtis nos quaes o seu talento tragico cria os mais commovedores effeitos. A tendencia para exaggerar as paixões manifestada por F. Beaumont (1586-1616) e J. Fletcher (1576-1625) não deve confundir-se com o seu singular talento de pôr em relêvo caracteres ternamente patheticos e situações guindadas a um ponto que nenhum dos seus contemporaneos egualou—poder secundado pela belleza da dicção e flexibilidade da versificação, que durante algum tempo os ergueram ás culminancias da popularidade, e que não os deixa separar um do outro. Se considerarmos, porém, isoladamente a obra de Fletcher não ha duvida que tem jús a um logar preeminente entre os seus collegas.

Beaumont e Fletcher não se erguem muito acima do nivel da sua época na fabulação das peças. A energia de sentimento que ennobrecem o talento rhetorico de P. Massinger (1584-1640) e os dotes de inspiração poetica que individualisam J. Shirley (1595-1666), devem ser evidenciados como superiores aos do ultimo e mais fertil deste grupo de dramaturgos, mas teem influencia menos directa sobre o caracter geral da arte tragica desse período. As feições communs á tragedia roman-

tica dessa quadra são sufficientemente accentuadas, mas não são capazes de obscurecer o cunho individual dos seus escriptores, que a mais alta funcção da crítica tem por dever descobrir e estabelecer.

Os conhecimentos e o talento de Jonson abriram á comedia um caminho amplo e progressivo. A theoria delle, do *humour,* que encontrou a sua mais palpavel expressão em duas das mais antigas peças de que é auctor, *Every Man in his Humour* e *Every Man out his Humour,* transposta para a linguagem ordinaria da arte dramatica, alcançou uma importancia soberana no drama comico, pois determinou a criação de typos distinctos e humanos.

Na criação destes typos parecia impossivel que Jonson excedesse Shakespeare; mas na consciencia com que elle estudou e indicou a mais alta esphera da obra de um dramaturgo comico, prestou ao theatro um bello serviço que Shakespeare deixara incompleto. Entre o resto dos seus contemporaneos e successores, alguns dos quaes, como Brome, seguiram abertamente os seus passos, Jonson raras vezes encontrou rival nas suas criações de individuos comicos. O seu talento de dramaturgo comico, pela integridade e perfeição, não encontrou émulos.

Os typos predilectos das comedias de Jonson, a que Dekker, J. Marston (1575-1624) e Chapman tinham, embora não muito amplamente, addicionado outros seus, foram desenhados com incessante

zelo e notavel effeito pelos seus contemporaneos e successores. Succedeu-se-lhe depois uma nova moda. Exactamente como os comediógraphos romanos, repetiram os typos ordinarios da nova comedia attica, que a inexaurivel veia comica de T. Middleton (1574-1624), a espumosa productividade de Fletcher, a graça observadora de N. Field (1590-1640), e a artistica flexibilidade de Shirley — para não mencionarmos outros, — espelharam em innumeros quadros da vida contemporanea com as eternas loucuras e fraquezas da humanidade.

Como comediógraphos de costumes, mais de um excedeu os antigos mestres, não, na verdade, na distincção e correcção, — fructos do mais laborioso talento que no theatro fizera viver as realidades da existencia — mas na leveza e segurança dos toques; ao passo que na concepção dos entrechos o accesso de novos e abundantes materiaes, e a grande elasticidade no desenvolvimento, resultado de experiencias accumuladas, os habilitava a manter um crescente progresso.

Assim a litteratura dramatica inglêsa desde Jonson a Shirley poucos rivaes encontra na comedia de costumes e outro tanto succede na de caracter. Embora a geração posterior, da qual W. Cartwright (1611 ou 1615-1643) póde ser tomado como exemplo, não acompanhasse na originalidade ou força a dos seus predecessores, estava ainda tão pouco exausta da vitalidade de genero, que as suas tradições sobreviveram ao *interregnum*

da revolução e relacionam-se dalguma fórma com as ultimas producções da comedia inglêsa.

Relatámos já quaes eram os contendores e rivaes neste ultimo período do velho theatro inglês. Desde as *masks* e triumphos da côrte e dos solares nobres, com os seus olympos e parnasos concebidos por Inigo Jones e povoados de deusas e nymphas vestidas com trajes magnificos, desenhados pela sua mão inventiva, até os *pageants* da cidade e cortejos por terra e mar; desde as justas e torneios em Whitehall até os mais philosophicos artificios dos salões da côrte e as peças academicas das universidades—mettendo até em linha de conta a breve mas intensa exhibição theatral de Bartholomeu Fair e as «Ninevitical motions» dos títeres—em todos estes ramos as varias classes do publico theatral foram chamadas a pronunciar-se isoladamente.

Visitaram Londres intérpretes estrangeiros, actores francêses e hespanhoes e até actrizes francêsas. Todavia o theatro inglês permaneceu firme. A arte de representar manteve-se até final á altura a que fôra levantada pelos collegas e contemporaneos de Shakespeare, Burbadge, Heminge, Alleyn, Lewin, Taylor e outros de velha têmpera. A profissão de actor começou a exercer-se separada da do escriptor, a não ser senão num ou noutro caso esporadico, como succedeu com Field. Esta separação concorreu para augmentar o merito artistico nos actores, que tinham a dignidade da profissão,

e fez com que os auctores os apprendessem a estimar como um collaborador independente.

O palco foi purgado do barbarismo da velha escola dos palhaços. Os papeis de mulheres continuavam a ser desempenhados por imberbes rapazes, mas muitos delles tornaram-se celebres. Esse costume collocou o theatro inglês num grau de inferioridade só comparado com o hespanhol, onde as mulheres só muito tarde se apresentaram no tablado, e concorreu com certeza para a licença de linguagem dos dramaturgos britannicos. A disposição do palco, que facilitava uma rapida successão de scenas sem necessidade de serem organicamente ligadas umas com as outras, conservou-se essencialmente o mesmo do tempo de Shakespeare, embora os primitivos expedientes de indicar simplesmente o local começassem a ser substituidos por scenario mais ou menos apropriado ao sitio da acção.

O «guarda-roupa» tambem era tratado com cuidado. Mas as peças dependiam principalmente da sua essencia litteraria e da arte do actor. O systema de prólogos e epílogos, bem como as dedicatorias nas peças publicadas, foram mais frequentes que no tempo de Shakespeare, como methodo convencional de recommendar auctores e actores ao favor de diversos patronos individuaes e principalmente ao maior de todos, ao publico.

Ao rebentar a guerra civil o theatro continuava a gozar da protecção e da sympathia da

côrte, embora se exercesse rigorosa fiscalisação para que o palco não se transformasse em vehiculo de referencias ou allusões politicas. O funccionario, agente official desta fiscalisação, era o *Master of the Revels* (1). No reinado de Jacques I foi promulgado um decreto em harmonia com as idéas do rei relativas á dignidade do throno. Por esse decreto era prohibido «representar no palco qualquer rei moderno christão».

O theatro não podia esperar que lhe consentissem a liberdade de se referir a assumptos que o Estado negava que fossem tratados em publico. Algumas tentativas para alargar a liberdade da crítica, tão necessaria ao espirito da comedia, tiveram mais ou menos decisiva repressão e castigo. São exemplo deste asserto Chapman, Marston e Jonson, com o *Eastward Hoe* (1605); Middleton, com *A Game at Chess* (1624); Shirley e Chapman, com *The Ball* (1632) e Massinger (?) com *The Spanish Viceroy* (1634).

As sympathias dos dramaturgos collocavam-se tão ao lado da côrte, que as difficuldades maiores com que o theatro teve de luctar vieram de adversario muito differente. Com o progresso do puritanismo o sentimento de hostilidade pelo theatro augmentou numa grande parte da população, poderosamente representada pelas auctoridades civis

(1) Inspector dos espectaculos.

de Londres. Esta hostilidade manifestou-se por differentes modos. As tentativas para supprimir o theatro (Blackfriars) em 1619, 1631 e 1633, abortaram. Todavia continuaram a ser prohibidos os espectaculos aos domingos, e durante a epidemia da peste que assolou Londres, em 1637, foram temporariamente suspensos. O desejo dos puritanos, de crenças mais radicaes, visava abertamente a fechar os theatros de todo. A guerra travada entre elles e os dramaturgos era uma questão de vida ou de morte.

A litteratura dramatica não perdoava aos puritanos. Dirigia-lhe os mais acerbos e rudes ataques. Zombarias, motejos, caricaturas que conglobavam puritanos e puritanismo, constituiram a maior parte da litteratura comica dos ultimos annos do reinado de Isabel e da que lhe succedeu no tempo dos primeiros dois Stuarts. Este sentimento de hostilidade a que Shakespeare não foi estranho, como se vê no *Twelfth Night,* embora não se deva ligar o seu nome á paternidade das primeiras investidas grosseiras, como por exemplo succede no *The Puritan,* or *The Widow of Wathing Street,* de W. S. (Wentworth Smith?), levantou uma corrente de accentuada desconfiança nalgumas das obras primas de Ben Jonson, taes como no *The Alchimist* e *Bartholomew Fair.* As comedias dos seus contemporaneos e successores, a de Chapman, *An Humorous Day's Mirth;* a de Marston, *The Dutch Courtesan* e a de Middleton, *The Family*

of Love, abundam em reproducções caricaturisadas dos typos mais extravagantes da vida puritana.

Os defeitos moraes, o afrouxamento de caracter, o escarneo dos vínculos sanccionados pela lei e consagrados pela religião, a tendencia de aproveitar a existencia da classe média como campo de rídiculo para divertimento das classes superiores, degradando immenso a litteratura dramatica daquella época, tornaram intensissima a opposição dos puritanos a todas e quaesquer peças theatraes. Com taes adversarios, mesmo quando dispozessem de meios para levar a bom terreno os seus planos, não era facil em vez de supprimir o drama, reformá-lo com paciente diligencia. Apenas o puritanismo se assenhoreou victoriosamente do Estado, o theatro foi condemnado.

Entre os ataques dirigidos contra o theatro nos seus descuidosos dias felizes de prosperidade, o *Histrio Martix* de Prynne (1632),—ao passo que por causa delle o seu auctor soffria vergonhosa e cruel perseguição,—não deixava completamente de produzir o seu effeito sobre o caracter da litteratura dramatica do período subsequente. A dissidencia entre o puritanismo e o theatro era demasiado antiga e demasiado profunda para não ter o esperado fim logo que o ultimo se viu privado dos seus protectores.

A guerra civil principiou em agosto de 1642 e logo no mez seguinte foi publicado o decreto dos *Lords* e *Commons,* o qual, depois de um breve e

solenne preambulo, determinava «que emquanto aquellas tristes causas e ominosos tempos de humilhação continuassem, os theatros publicos cessariam de funccionar». Muitos actores e escriptores dramaticos seguiram a fortuna da causa real no campo; alguns partiram para um exilio mais ou menos voluntario. Sobre os que ficaram em refugios pouco seguros cahiu pesada a mão da lei. E não obstante haver razões para acreditar que continuaram a realizar-se diversões dramaticas, os magistrados receberam ordens rigorosas para proceder summariamente contra quaesquer artistas que transgredissem a lei (1647). Fez-se mais ainda. Proclamaram as auctoridades que os actores seriam punidos como vadios, e em 1648 demoliram palcos, galerias, cadeiras e camarotes.

Foram publicadas algumas obras dramaticas durante este período. Por todo o país, nas feiras, representavam-se farças denominadas *drolls* (1), que consistiam em scenas vulgares tiradas de peças populares. Assim, não se extinguiu completamente a vida do theatro; manteve-se e renasceu a despeito de todas as diligencias em contrario dos seus inimigos.

Já no tempo de Oliveiro Cromwell se tinham effectuado, de quando em quando, alguns espectaculos em casas nobres, que ninguem perturbara, no

(1) Farças, entremêses.

derradeiro refugio do theatro, no «Red Bull» [1]. Em 1656 o engenho de sir William Davenant (1606-1669), cujo nome, embora não seja dos mais cotados na litteratura dramatica inglêsa, merece citar-se porque se liga com dois períodos distinctos della, deu um passo audacioso na producção de uma obra quasi dramatica de *declamação e musica*. No anno immediato apresentou uma peça com scenario e musica que depois, ampliada, appareceu como constituindo a primeira parte da sua opera, *The siege of Rhodes*. Este trabalho transitou mais tarde das casas particulares, onde tinha sido representado, para o «Cockpit», onde iniciou a serie doutras peças escriptas por elle.

Assim, sob a égide de duas artes irmans, cujo mutuo auxilio o futuro provou ser altamente benéfico para o seu progresso, o drama inglês antecipou-se ousadamente á Restauração, não se escondendo por mais tempo e cedo manifestou a sua vitalidade.

Pouco depois de Carlos II entrar em Londres, sabe-se que funccionavam naquella capital duas companhias. Foram concedidas cartas patentes a estas duas companhias, com os nomes de *The Duke* (de York)*'s* e *The King's Servants,* dirigidas uma por Davenant e outra pelos irmãos Killigrew respectivamente. A primeira funccionou desde 1662

---

(1) Touro vermelho.

no theatro «Lincoln's Inn Fields», então em Dorset Garden, em Salisbury Court; a ultima desde 1663 no «Theatre Royal» proximo de Drury Lane. Estas companhias fundiram-se em 1682. Tendo em 1695 sido concedida a licença régia a uma companhia rival, que explorava o «Lincoln's Inn Fields», emigraram para Covent Garden em 1733.

Neste meio tempo Vanbrugh construira, em 1705, um theatro em Haymarket. Outro, construido em Goodman's Field, depois celebre pela apparição de Garrick, levou uma existencia aurea de 1729 a 1733.

O «Act» (1) de 1737 privou a corôa de conceder licenças para mais theatros. Esta determinação fez com que a historia do theatro inglês ficasse confinada a uma área limitada. A lei promulgada depois da Restauração, que nenhuma companhia em competencia poderia levar á scena uma peça representada pela outra, actuou beneficamente sobre a actividade dos dramaturgos e sobre o progresso da arte de representar. Libertou os actores do deploravel espirito da rivalidade pessoal que os impelle, com o desejo de eclipsar os collegas, a desempenharem papeis para os quaes não possuem faculdades.

Não ha duvida que a arte do actor atravessou um período de florescencia na vida de T. Better-

(1) Lei.

ton (1635-1710) e dos seus contemporaneos, cujos nomes taes como os de Hart, Mohun, Kynaston, Nokes, Mrs. Barry, Mrs. Betterton, Mrs. Bracegirdle e Mrs. Eleanor Gwynne, ficaram, junto com outros, bem gravados nos annaes da Restauração. Nenhum actor obteve premio mais glorioso que o concedido a Betterton. A historia cita a sua interpretação do *Othelo* como prova que Shakespeare não podia ter traçado um caracter que alcançasse desempenho superior ao que elle lhe deu.

Póde dizer-se, que o destino do theatro irlandês é egual ao do inglês, do qual não é mais que um ramo. Não existem na Irlanda vestigios de composições dramaticas nativas de tempos remotos. O drama introduziu-se ali como um exotismo inglês. Parece que já ahi penetrara no reinado de Henrique VIII e mais largamente no de Isabel. O primeiro theatro de Dublin construiu-se em 1635, mas fecharam-no em 1641. Mesmo depois da Restauração o theatro irlandês continuou em precárias circumstancias até proximo do fim do seculo.

Já na época que precedeu a da guerra civil o theatro inglês descera das culminancias a que o elevaram os dramaturgos isabelianos. Quando uma vez mais readquiriu a posse da arena que nenhum drama vivo póde dispensar, seria futil exigir que os dramaturgos voltassem aos antigos processos, indifferentes ás influencias, indigenas ou estrangeiras, exercidas no seu meio.

Não havia, porém, razão para que o novo

drama não aspirasse, como o isabeliano, aos mais altos fins da arte dramatica, não seguisse as mais nobres tendencias da vida nacional e as eternas indicações da lei moral. O drama no tempo dos Stuarts foi o avesso de tudo isto. O caminho tomado nunca mais o libertou das aberrações que o condemnaram. A sua historia significa decadencia. E embora tivesse manifestações brilhantes, de emprestimo ou originaes, essas producções não conseguem esconder a sua declinação.

XV

O moderno theatro inglês

A tragedia — A comedia sentimental — O drama e o palco no período anterior a Garrick — Garrick — Declinação da tragedia — Opera inglêsa — Comedia burlesca — «The Licensing Act» — A comedia nos fins do seculo XVIII — O drama inglês no seculo XIX — O palco inglês moderno e o seu objectivo.

A tragedia em Inglaterra foi devida em parte á influencia do theatro francês, que por esse tempo substituira o hespanhol como predominante na Europa. A differença entre tragedia e comedia assignala-se nitidamente nas peças posteriores á Restauração. Ainda de quando em quando apparecem algumas scenas comicas nas tragedias, introduzidas ahi por certos dramaturgos que seguiram mais de perto os modernos isabelianos, como Otway e Crowne, mas a pratica cahiu em desuso. Os demais diligenciavam elevar a comedia por meio de scenas patheticas e assumptos escolhidos. Esta é uma das phases que caracterisa o principio de um outro período na litteratura dramatica inglêsa.

As phases successivas porque passou a tragedia

inglêsa nos ultimos tempos dos Stuarts não se distinguem bem umas das outras. A orientação apresentada pelas theorias de diversos dramaturgos em apoio da sua doutrina é com frequencia illusoria.

Seguindo o exemplo de Corneille, Dryden e os seus contemporaneos e successores gostavam de proclamar a sua adhesão a este ou áquelle principio de estructura dramatica ou fórma, e de sustentar com grande ostentação de subtil dialectica, maximas tiradas por elles dos francêses ou doutras origens, ou elaboradas com modificações ou variações introduzidas por elles proprios, mas quasi sempre reduzindo-se a pouco mais que o que Walter Scott denominava «romanticas e caprichosas imitações da arte dramatica».

Quem estudar o drama dessa época encontrá-lo-á adornado e instruido com prefacios, apologias, dialogos e discursos; apprenderá que o incomparavel vigor de Dryden não se desperdiçou com exposições ou sophismas; e que Rymer, auctor de *A short View of Tragedies* (1693), usualmente considerado como tendo attingido o nadir do senso crítico dramatico, não é de todo despido de sal. Todavia a tragedia da Restauração não deve ser estudada á luz da crítica da Restauração. Tanto quanto os poetas tragicos inglêses dispozeram de energia dramatica—e todos os principaes dispozeram della desde Dryden a Rowe—a lucta entre a moda, disfarçada em theoria, e o instincto, revelado

nas tendencias das tradições isabelianas, nunca se manifestou a favor da primeira.

Lord Orrery (1621-1679), por deferencia, como declara, ás expressas predilecções do seu soberano, Carlos II, foi o primeiro que criou as peças heroicas. Esta nova especie de tragedia, porque o era no fundo, exigiu nova escolha de themas, em larga escala fornecida pelos recentes romances francêses —*romans delongue haleine* de Scudérys e seus contemporaneos—e por peças francêsas que desenvolviam themas semelhantes. Egualmente trouxe de França a elegancia do rhythmo que o drama inglês abandonara havia muito tempo e que appareceu então na copla heroica. Mas os themas, que aos leitores de novellas poderiam parecer inexauriveis, não bastavam para satisfazer o caprichoso appetite dos espectadores. Conseguintemente a fórma, e a diligencia para o reforçar, condemnaram-no a ficar exotico.

Dryden (1631-1639) escreveu de collaboração com seu cunhado sir R. Howord (1626-1628), *The Indian Queen,* e depois com mais confiança em si, *The Indian Emperor, Tyrannic Love* e *The Conquest of Granada,* onde patenteou tão extraordinario vigor e brilho, tão notavel talento, que breve os triumphos o ergueram ás culminancias da mais larga popularidade. Em primeiro logar reivindicou para a tragedia inglêsa o direito de combinar a sua herança nativa com as acquisições, de valor, estrangeiras, como o prova no *Essay of Dramatic*

Poesy. Não o intimidou o rídiculo, que o celebre trabalho burlesco *The Rehearsal* (1671), do duque de Buckingham e outros, lançou sobre as peças heroicas, sem discriminar entre ellas e outras que se prestavam a esse rídiculo, como, por exemplo, o drama contemporaneo, que tanto flanco offerecia aos seus facciosos auctores. Pelo contrario defendeu esse genero no *Essay of Heroic Plays,* que porfim abandonou.

O desejo de variar foi nelle mais forte que o amor pela firmeza—que em Dryden nunca passou de simples theoria. Depois de fazer com que a tragedia rivalisasse em liberdade com a opera, sem desdenhar o machinismo, reconheceu que residia no delineamento dos caracteres o verdadeiro segredo do espirito superior do drama isabeliano, como o patenteou no *The Grounds of Criticism in Tragedy*. Em seguida audaciosamente e com felicidade aventurou-se pelos dominios de Shakespeare, escreveu *All for Love* (Marco Antonio e Cleopatra), e produziu, influenciado pelos mesmos pontos de vista, uma obra de notavel merito *Don Sebastian*. Mas já estava cansado tanto do palco como do drama heroico rhythmado e, embora acabasse com generos a que dera temporaria vitalidade, não conseguiu rasgar novos horisontes a um desenvolvimento mais legitimo da tragedia inglêsa.

Entre outros poetas tragicos desse período, N. Lee (1650-1690), no delineamento das suas

peças, amoldava a sua maneira de ser á de Dryden, com quem elle eventualmente collaborou como dramaturgo e, como elle, introduziu o partidarismo politico no theatro. O seu talento rhetorico não era desprovido de energia, nem deve ser considerado um simples imitador.

T. Otway (1651-1695), o mais bem dotado poeta tragico da nova geração contemporanea de Dryden, herdou alguma coisa do espirito do drama isabeliano; possuia real sentimento tragico e expressiva ternura; mas o seu talento tinha uma grande dóse de impureza e, não obstante ser feliz na escolha dos termos, os seus esforços foram tão incompletos como o seu fim prematuro.

T. Southern (1660-1746) dispunha egualmente de um grande poder pathetico; mas os seus triumphos foram principalmente devidos á sua pericia na escolha de entrechos de sensação como o *Oroonoko* e o *Fatal Marriage*.

J. Crowne, fallecido em 1703, Lord Lansdowne, Granville o «delicado» (1667-1735), Congreve, em virtude de uma unica tragedia muito celebrada, mas na verdade pouco notavel, *The Mourning Bride*, constituem os mais salientes da lista dos dramaturgos tragicos deste período, muitos dos quaes eram, como os seus contemporaneos comicos, simples traductores ou adaptadores do francês.

As tragedias de Rowe, cujos serviços prestados ao estudo de Shakespeare não devem ser esque-

cidos, indicam com singular nitidez a transição do estylo extraordinariamente declamatorio de Dryden para o mais calmo e leve de Addison. Na tragedia, em grau mais accentuado que na comedia, o excesso, do estylo e do assumpto, do anterior período do drama inglês soffreu uma inevitavel reacção. Exigiu-se no palco o decoro que se deve observar na sociedade. O exemplo vinha da tragedia francêsa, que sacrificou os antigos processos e exhibiu as qualidades mais decentes da côrte «reformada» de Luiz XIV.

Addison (1672-1719), fazendo representar a sua tragedia *Catão,* num momento de excitação politica, abril de 1713, assegurou-lhe um extraordinario triumpho, que não correspondia á sua factura, a não ser pelo desusado numero de linhas destinadas a vulgarisar citações, que authenticavam a condemnação da tragedia nacional inglêsa. Apparecera a «primeira tragedia inglêsa de fancaria» como lhe chamou Voltaire, e as oscillações do drama tragico da Restauração tinham acabado.

A comedia inglêsa, neste período, não manifestara identico desejo de desprezar o que o solo patrio produzia, embora livremente haurisse os materiaes para os seus entrechos e muitas das suas figuras, dos originaes hespanhoes, e depois, com mais frequencia, dos francêses. O espirito da velha comedia romantica evolara-se havia muito tempo; os graciosos artificios do drama pastoril, mesmo a

leve contextura da *mask,* não correspondia ás exigencias de uma quadra que não occultava a sua grosseria e sensualidade. Com pouco importantes excepções, esses elementos poeticos, que até ahi figuravam no drama poetico, foram absorvidos pela opera e pelo baile.

Não se formaram novos generos de drama comico, embora no fim desse período surjam os inícios da moderna farça inglêsa. O facciosismo politico e religioso, geralmente acompanhando a predominante reacção contra o puritanismo, encontraram modo de se ostentar no palco de fórma mais directa e mais rude, e apressaram a necessidade de se exercer uma fiscalisação mais systematica no theatro que antes da Revolução a auctoridade achara necessaria. Ao mesmo tempo, o descarado impudor, que a Restauração espalhara pela côrte e capital, estabelecera o seu dominio no theatro comico, corrompendo os costumes, e com elles a moral dos dramaturgos, e afastando-se dali com risco das peças parecerem enfadonhas, senão detestaveis.

Parte destes defeitos eram devidos aos epílogos e aos prólogos, que desempenharam papel tão importante no theatro da Restauração. Estas e outras influencias determinaram o caracter geral do que se denomina comedia da Restauração, termo que significa mais alguma coisa que uma simples designação chronologica. No seu delineamento, o amor nacional pela intensidade e solidez do desenvolvi-

mento dramatico induziu os auctores a alterar o que tinham ido buscar ás fontes estrangeiras, addicionando ás complicadas intrigas dos hespanhoes caracteres genuinamente inglêses, e completando os entrechos simples dos francêses com outros complementares. Ao mesmo tempo, os mais altos esforços da comedia francêsa de caracter, bem como a delicadeza da expressão, que figurava na lista dos seus modelos, assignaladamente em Molière, appareciam singularmente sazonados para se adaptar aos rudes appetites e grosseiros paladares dos seus cultores inglêses. Os escriptores comicos britannicos conseguiram com frequencia robustecer o imitado entrecho das suas peças, mas nunca lhes accrescentaram o *humour* comico sem ao mesmo tempo as adornarem com a sua nativa rudez.

Taes foram as producções de sir George Etherege (1636-1694), de sir Charles Sedley (1639-1728) e de outros «cavalheiros que escreveram bem». Não havia differença accentuada entre as suas obras e as de um escriptor-actor, tal como J. Lary, fallecido em 1681, e de um dramaturgo profissional, de indubitavel competencia, como J. Crowne. Não obstante todos estes comediógraphos manifestarem com frequencia as scintilações do seu merito, merito que mesmo nas menos felizes não póde deixar de se lhes reconhecer, é todavia necessario confessar, que as suas obras soffrem todas a influencia das comedias de Dryden.

Os abysmos mais profundos do theatro da

Restauração foram sondados por T. D'Urfey (1630-1723), e tem indiscutivel titulo a ser considerado o seu mais fiel representante de degradação moral a «divina» Astréa, a «ineffavel» Mrs Aphra Behn (1642-1689). T. Shadwell (1640-1692), fadado, como o poeta tragico Elkanah Settle (1648-1724), para ser principalmente lembrado como victima das satyras de Dryden, merece mais honrosa menção.

Como J. Wilson, fallecido em 1690, cujas peças parecem classificá-lo como um dramaturgo da pre-Restauração, Shadwell possuia alguma coisa não só da arte, mas tambem do espirito de Ben Jonson; mas bastantes das suas obras eram escriptas, como as dos seus contemporaneos, e como as do brilhante grupo que lhes succedeu, numa orientação moral destinada a lisonjear a sociedade que as devia apreciar.

A ausencia de senso moral junta á grosseria de expressão, que muitas vezes tocavam as raias do exaggero, e que caracterisa os comediógraphos inglêses desde o tempo de Dryden ao de Congreve, é a principal causa da deficiencia de qualidades artisticas dos seus trabalhos. Tentaram desenhar caracteres e pintar costumes, mas raramente conseguiram attingir a elevação que buscavam. Ao passo que preferiam meios que mais promptamente lhes valessem o favor do publico, pouco se importavam em aperfeiçoar os intérpretes das suas obras com o escrúpulo de que a sua arte é susceptivel. Dentro destes limites, embora ultrapassando-os

occasionalmente, e sempre com a mesma deferencia pelos themas immoraes, que parecia terem-se tornado accessorio indispensavel do genero comico, evolucionaram os maiores auctores deste período.

W. Wycherley (1640-1715) foi um dramaturgo comico de real valor, que desenhou os seus caracteres com energia e nitidez, delineou bem os entrechos das suas peças e depurou a linguagem com facilidade e felicidade. Falta-lhe a alegria, e o caracter da sua obra é cynico. Ao passo que desvenda inexoravelmente os vicios do seu tempo, a sua moral soffre a influencia do meio em tão alto grau como o do mais leviano dos seus contemporaneos.

O mais brilhante destes foi indisputavelmente W. Congreve (1672-1728), que é não só o mais intellectual dos escriptores inglêses, mas prima egualmente pela graça espontanea do dialogo, e desenha as suas personagens e architecta os seus entrechos com a mesma primacial mestría. A sua falta caracteristica como dramaturgo é o excesso de fulgor do dialogo. Não estabelece differenças entre as diversas índoles e posições das suas personagens. Não obstante ser menos brutal na expressão que Wycherley, e menos rude que o vivo Sir J. Vanbrugh (1666-1726), a licenciosidade nelle, como nelles, corrompe o espirito da sua arte comica. Todavia na sua melhor, mas não mais bem succedida peça, *The Double Dealer,* o desenlace do entrecho principal é a favor da virtude.

G. Farquhar (1678-1707), cuja moralidade está a par da dos outros membros deste grupo, é inferior a elles em brilho. Pinta, porém, os costumes numa esphera mais ampla da vida que a comedia dessa época costuma fazer. Duas das suas peças merecem ser citadas: *The Recruiting Officer* e *The Beaux Stratagem*. Reconhece-se já nellas a nova atmosphera do seculo XVIII.

Os melhoramentos, que desde então se começam a manifestar no tom moral e espirito da comedia inglêsa, são parcialmente devidos á reacção contra a reacção da Restauração, parcialmente ao castigo que o excesso do theatro comico provocou e que lhe foi dado na invectiva de Jeremias Collier (1698), *A short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage;* de todos os ataques que o theatro em Inglaterra soffreu o mais bem fundado, e o que produziu resultados mais palpaveis.

Os poetas comicos, que tinham sempre tido mais ou menos a consciencia dos seus peccados e que nunca se lembraram de os defender por meio de sophismas, como succedera com os seus predecessores para desculparem a sua orientação, principiaram então, com mal cabida galhofa, a alludir nos seus prólogos á reforma que dominava as predilecções da cidade.

Escriptoras como Mrs Centlivre (1678-1722) invectivaram os seus offensores com muito mais fogo que num quinto acto; e Colley Cibber (1671-1757), cuja *Apology for his Life* fornece um edifi-

cante aspecto deste e subsequente período da historia do palco, com o qual esteve ligado como auctor, empresario e actor, primando nesta qualidade como representante dos loucos, que abundaram no theatro comico, como por exemplo no *Sir Novelty Fashion (Lord Foppington)*—reclama para a sua carreira de dramaturgo o ter sempre manifestado intenções moraes. Sir R. Steele (1671-1729), em harmonia com as suas tendencias geraes de escriptor, accentua ainda mais nas comedias os seus designios moraes; falta-lhe, todavia, o vigor necessario ao dramaturgo e tem de recorrer ao auxilio do pathetico. Conforme uma allusão de Colley Cibber, que tão bem comprehendeu o gosto publico, Steele, passando da experiencia parcial, como o fez no *The Lying Lover* e *The Tender Husband,* para uma mais completa como no *The Conscious Lovers,* tornou-se o fundador da comedia sentimental, que exerceu tão deprimente influencia no progresso do drama inglês.

Assim os dois escriptores cujos esforços associados tão amplamente contribuiram para abrir um novo e productivo filão na litteratura inglêsa, ambos assignaladamente concorreram para apressar a decadencia deste ramo dramatico. A tragedia inglêsa suicidou-se com o *Cato,* embora o livido phantasma sobrevivesse; com *The Conscious Lovers* a comedia inglêsa afundou-se num lamuriento charco de artificio e de fraqueza de que só muito tarde se começou a erguer.

Durante o seculo XVIII as producções da litteratura dramatica inglêsa tendiam, em regra, para satisfazer as exigencias do palco. Depois os seus esforços mais energicos desassociaram-se. Todavia as aspirações do tablado, as dos seus protectores e as do publico, do que em inglês se denomina a época «augustan», e a que se lhe succedeu, esbarraram, em geral, com obstaculos de gosto e de predilecções com os quaes a resurreição do drama se tornou irreconciliavel durante um longo período da litteratura inglêsa. Ha todas as razões para concluir que a arte de representar navegava no mesmo rumo de artificialidade, e que se conservou estacionaria dentro dos moldes hirtos que lhe impozeram actores taes como Macklin e Quin.

O talento de Garrick, cuja carreira theatral vae desde 1741 a 1776, abriu uma nova era na sua arte. Os seus incomparaveis triumphos deveu-os, em primeiro logar, aos seus dotes naturaes, mas estes foram indisputavelmente sublimados por uma educação litteraria constante e muito cuidada, e ennobrecidos por uma força de vontade, que o habilitava a interpretar tanto os mais nobres como os mais variados typos da extensa galeria de caracteres inglêses.

Devotando-se como actor e empresario, com especial zelo, ás producções de Shakespeare, Garrick vulgarisou constantemente no theatro nacional as maiores criações do drama inglês, e indirectamente concorreu para condemnar a tendencia,

ainda viva, das mediocridades ambiciosas da litteratura dramatica inglêsa, as enervadas tradições da escola pseudo-classica. Foram seus collegas ou seus rivaes uma geração de actores e actrizes celebres, muitos dos quaes vivem para nós nos epigrammas drasticos do *Rosciad* (1761), de Churchill, mas a fama destes empallideceu, ao passo que a de Garrick está destinada a perpetuar-se como uma das individualidades superiores da sua arte.

O contraste entre a tragedia do seculo XVIII e as peças de Shakespeare e uma ou duas outras isabelianas, que já antes de Garrick se tinham representado, era na verdade deprimente, por causa das mutilações com que geralmente, se não sempre, appareciam no palco. Apesar de todos os *senões* a historia do theatro poucos exemplos semelhantes apresenta de uma tão demorada e singular competencia.

Nas mãos dos poetas tragicos da época de Pope, como nas de Jonson, a tragedia tornara-se desesperadamente hirta dentro dos moldes importados de França. Os inglêses continuavam então a reproduzir directamente a tragedia francêsa. Ambrose Philip (1671-1749) e Carlos Jonson (1679-1748) traduziram as tragedias de Racine e Aarão Hill as de Voltaire. Entre outros dramaturgos tragicos da primeira parte do seculo devemos mencionar J. Hughes (1677-1720), que, depois de collaborar com Addison no seu *Cato,* produziu por ultimo uma tragedia sua digna de louvor, *The Siege of*

Damascus; E. Fenton (1683-1780), que collaborou com Pope na traducção de Homero e é auctor de um drama de grande exito, *The Double Falsehood;* e L. Theobald, fallecido em 1744, a quem se deve parte importante no *Dunciad,* e que, além de traduzir varios dramas gregos, produziu diversas peças mais ou menos originaes, uma das quaes, *Marianne,* é tão valiosa que Shakespeare não a engeitaria.

O nome mais distincto desse período é o de J. Thomson (1700-1748), cuja infeliz *Sophonisba* e subsequentes tragedias apenas são rememoradas pelo valor dos seus poemas. O merecimento litterario de E. Young (1681-1765), possue vigor e variedade bastante para levantar as suas tragedias do nivel vulgar das peças augustanas. Numa dellas parece que ha como um desafio lançado a um seu émulo muito superior no delineamento do mesmo thema. É na *The Revenge* (Othelo). As suas principaes caracteristicas, como dramaturgo, é não se afastar da escola dos seus contemporaneos.

As tentativas de G. Lillo (1693-1739), para tornar profícuas as lições da tragedia patria dadas aos seus concidadãos, estavam destinadas a exercer poderosa influencia sobre os primeiros passos do theatro allemão, e não foi esteril para a historia do theatro inglês. A sua musa terra a terra não conseguiu attingir ideaes artisticos mais altos que aquelles que se encontram na sua peça mais popular, *George Barnwell,* e cincou na tentativa de

introduzir os terrores de *Machbeth* nas regiões da tragedia domestica, como succede no terceiro acto da *The Fatal curiosity* (1749).

A tragedia «classica» na geração de Jonson proseguiu o seu caminho no mesmo sentido, o proprio dictador enveredou por egual trilho com pisar solenne, como se conhece na *Irene*. Mason (1725-1797) não foi mais feliz na futil tentativa de produzir obras imitadas quasi servilmente dos gregos. A tragedia do seculo que deixou melhores recordações, *Douglas,* de Home (1757), foi escripta por um auctor cujo famoso parente, David Hume, lhe aconselhara: «lê Shakespeare, mas conhece de cór Racine e Voltaire». Os indisputaveis meritos da peça não podem fazer esquecer que *Douglas* é filho da *Merope*.

Na verdade não se levantava nenhum talento criador que resuscitasse o genio poetico da tragedia inglêsa. A comedia, que tinha a luctar contra os mesmos contendores, via-se a braços ainda com mais difficuldades. A historia do mais formidavel destes contendores não pertence a este estudo—é a musica; mas os pontos de contacto entre os seus progressos e a historia da litteratura dramatica não podemos deixar de os relatar aqui.

As tentativas de H. Purcell (1658-1695) para adaptar a musica inglêsa ás poesias dos poetas inglêses pertenciam ao passado. Os esforços isolados de Addison, na *Rosamunda,* e doutros para restabelecer a lingua nativa no tablado da opera

tinham sido infructíferos. Os textos italianos principiaram por entrar ali parcialmente e acabaram por invadir completamente o palco. O talento do allemão Handel completou esse triumpho com uma fórma de arte, que nesse tempo não apresentava nenhuma ligação com o drama inglês, mas que alcançou a culminancia de uma popularidade muito em moda quando Garrick principiou a levantar o theatro nacional. A opera inglêsa, comtudo, ficou separada dalguma fórma dos generos alegres do drama popular.

O drama pastoril tinha, em 1725, produzido uma subdivisão isolada no *Gentle Shepherd* de Allan Ramsay, o qual, com genuina frescura e graça, mas sem sombra de burlesco, transferira para o scenario de Pentland Hills o adoravel conto de Florizel e Perdita. A fórma dramatica deste poema é apenas um accidente, mas suggeriu sem duvida a um dos espiritos mais folgasões de Londres a idéa de experimentar um genero differente. A «Newgate Pastoral» de Gay, da *The Beggar's Opera* (1728), na qual o texto chistoso de uma farça burlesca era intercalado com canções baseadas em modas populares, feriu a imaginação da cidade com a sua nova combinação e tornou-se a avoenga de uma serie de agradaveis producções, nenhuma das quaes, comtudo, chegou a rivalisar com ella em celebridade. Entre estas devem assignalar-se as peças de J. Bickerstaff (1735-1788), *Love in a Village* e de C. Dibdin (1745-1814).

A opera em Inglaterra, como em toda a parte, absorveu a vitalidade que restava do drama pastoril. O baile e a pantomima,—cujas glorias em Inglaterra principiaram no «Convent Garden» em 1733, e cuja popularidade Garrick se viu obrigado a retardar—herdaram, no seculo XVIII em todo o caso, as diversões das ruas: a *mask* e o *pageant*.

Em presença de tão diversas rivalidades não é para estranhar que a comedia, em vez de enveredar pelo trilho acanhado que Steele e outros lhe tinham marcado, tomasse a liberdade de seguir os seus caprichos. O exemplo de Gay apontava o caminho de uma fórma de arte comica, que por ser facil se tornava fatal, e o burlesco contribuiu com a sua influencia para o declinar da comedia. Numa quadra em que o partido do governo se conservava rudemente apertado nas fórmulas do seu systema, a satyra dramatica não podia ir longe como norma de um divertimento demasiado attrahente. A audacia de H. Fielding (1707-1754), cujas comedias regulares, originaes ou adaptadas, não conquistaram fóros de perpetuidade, mas cuja queda para a parodia lhe suggeriu mais tarde o thema da primeira das suas novellas, que tornaram o seu nome immortal, levaram-no a aventurar-se a fazer duas obras extravagantes *Pasquin* e *The Historical Register for 1736,* uma mistura de satyra politica, litteraria e ainda com outros adubos.

Uma terceira tentativa, *The Golden Rump,* que nunca foi posta em scena, proporcionou a um ministro offendido, a sir Robert Walpole, o desejado ensejo para pôr um freio á licença do theatro, tal como já tinha sido preconisado por um representante dos seus antigos adversarios cívicos. A famosa lei de 1737 não affirmou nenhum novo principio, mas converteu em força legal a auctoridade consuetudinaria exercida até ahi pelo Mordomo-Mór, que herdara as attribuições do Inspector dos theatros. A censura regular que esta lei estabeleceu não affectou de fórma apreciavel o progresso litterario do theatro; as objecções que levantou contra ella parecem ingenuas e insustentaveis considerações.

A liberdade do palco é uma questão differente, nas suas condições, da da liberdade de falar, em geral, ou mesmo da da liberdade da imprensa. Os lapsos occasionaes de um criterio official pouco pesam na balança contra as obvias vantagens de um systema que, num país livre, apenas necessita da vigilancia da opinião publica para evitar o seu abuso. A politica de restricção, que a lei de 1737 fez incidir sobre as casas de espectaculo, tornou-se ha muito tempo uma questão obsoleta.

A comedia inglêsa, voltando de novo aos seus conhecidos modelos, parecia inclinada a ceder á farça o prestigio do ridículo salutar, e a collaborar com a tragedia domestica numa tentativa para fazer do palco um vehiculo de moralidade dida-

ctica, para uso interno. A farça tornara-se um genero genuinamente inglês, e nessa qualidade conservou a sua vitalidade através de todas as vicissitudes do theatro.

Foi activamente cultivada por Garrick como actor e como auctor, mas a melhor farça desse período, *High Life Below Stairs* (1759), é attribuida a um sacerdote, a Townley. S. Foote (1720-1761), cujas comedias, *The Minor, Taste, The Auctor* e farças se distinguem pela vivacidade do espirito e pela variedade dos caracteres,—embora não seja bem applicada a designação que lhe conferiram de Aristophanes inglês—introduziu na representação das peças comicas o abuso das caracterisações pessoaes, para a exhibição das quaes inventou uma serie de diversões, mães de uma longa progenie de imitações.

No entretanto, o drama domestico de genero sentimental chegara ao seu apogeu com o *The Gamester* de E. Moore, fallecido em 1757. A comedia sentimental obteve sympathicos applausos nos trabalhos de A. Murphy (1727-1801) e o mesmo succedeu com as simples comedias, como com *The School for Lovers* de W. Whitehead (1714-1785), e com outra mais antiga *False Delicacy,* de H. Kelly (1714-1785).

Não se póde dizer que estes generos se extinguissem, como algumas vezes se affirmou terem desapparecido com O. Goldsmith (1728-1774). A sua admiravel comedia de caracter *The Good Natured*

Man, e a sua deliciosamente jovial e fresca *She Stoops to Conquer,* que demonstraram propriedades criticas e conceituosas, aterradoras para muitos, provaram que a comedia não tinha nada a recear da verdade.

As melhores obras de E. Colman (1733-1794) *The Jealous Wife* e *The Clandestine Marriage* continham em si a índole da comedia genuina, além de excellentes desfechos. O que, por pouco que os comediógraphos se importem com esta condição, é uma das qualidades para assegurar á peça uma longa vida. R. B. Sheridan (1752-1816) fez reviver nalgumas das suas obras primas as feições mais bem recebidas das comedias de Congreve. Dotou-as com um grande brilhantismo de dialogo sem as manchar com liberdades de linguagem. O cunho da época residia no estylo e na ausencia de moralidade nos sentimentos, mesmo nos sentimentos que poderiam magoar o auditorio, como na *The Rivals* e na *The School for Scandal.* Entretanto merecem ser enfileiradas entre as glorias da comedia inglêsa pela fórma perita como está delineada, pela nitidez dos caracteres e pela satyra mordaz com que frecha a sociedade do seu paiz.

Na peça de maior exito, do infeliz general Bourgoyne, fallecido em 1792, *The Heiress,* existe alguma coisa da maneira de ser de Sheridan, mas sem o seu fulgor. R. Cumberland (1732-1811), que diligenciou com toda a consciencia escrever com sentimental moralidade e criar personagens

comicos, não conseguiu, no entanto, ser profundo. É elle quem fecha a lista dos auctores que accentuaram mais altas pretensões nas obras dedicadas ao theatro.

Como esses, viram as suas peças representadas no decorrer do seculo XIX, Mrs Cowley (« Anna Matilda », 1743-1809), auctora do *The Belle's Stratagem* e *A Bold Stroke for a Husband;* T. Holcroft (1744-1809), auctor da *The Road to Ruin;* e G. Colman Junior (1762-1836), auctor das de *John Bull* e *The Heir at Law,* todos auctores de comedias populares, bem como o prolífico J. O'Keefe (1746-1833), que trabalhou em todos os generos do drama comico. Pertence a uma data mais remota um conterraneo de O'Keefe, fallecido em 1782, enthusiasta do genero burlesco, como o denunciam as comedias *Midas* e *The Golden Pippin,* bons especimens desse genero, mas que o tempo pôs de parte. O ultimo escriptor desta quadra, Jacques Robinson Planché (1796-1880), demonstrou que possuia um gosto mais fino e delicado que a maioria dos seus successores. Os seus duzentos dramas, sendo o primeiro em que triumphou o *Amoroso, rei da pequena Bretanha,* provam-no á saciedade.

Walter Scott attribue ao uso constante de copiar os modelos francêses a declinação das composições dramaticas de mais elevado grau. É essa a conclusão que tira da historia do theatro inglês no principio do seculo XIX. Ao mesmo tempo,

quando deliberou ir buscar novos elementos á litteratura dramatica alleman, em vez de haurir recursos nas suas mais nobres producções, bebeu nas peores. Preferiu Kotzelne a Lessing, a Schiller ou a Goethe. As modificações soffridas pela litteratura inglêsa eram, na verdade, de natureza larga e profunda. Os seus chefes de então não deram por ellas.

Essa litteratura libertara-se dos grilhões que ha tanto tempo a acorrentavam, que lhe peavam a sua evolução. Arredou a ficção, que numa determinada época lhe transmittira intensa gloria, com custo, realmente, pois só após muitas tentativas é que conseguiu emancipar-se de fórmas e rotinas dramaticas amarradas por centenas de laços ao modo de ser do meio. Walter Scott e Byron foram dos primeiros revolucionarios. Os seus poemas e os seus trabalhos em prosa, nomeadamente os romances de Scott, tiveram o simultaneo condão de estimular e satisfazer as exigencias que a phantasia do publico reclamava, chamaram a attenção das classes cultas para a litteratura dramatica, a qual, batida por todos os lados como um rochedo isolado, não podia resistir e foi cedendo aos embates de uma poesia mais elevada, á acção da escola romantica que desabrochava.

Surgiram então novos themas, novas idéas, novas fórmas e com ellas uma nova geração de leitores e de escriptores. O theatro tornou-se então uma especie de recipiente onde foram deitados

muitos elementos fermentadores. Um exemplo frisante é o de Byron (1788-1824). As impressões produzidas no espirito do poeta, aberto a impulsos subjectivos, num período em que a sua subjectividade principiava a refundir-se, levaram-no a fazer uma serie de tentativas dramaticas, que revelam pronunciada ignorancia do que as composições theatraes exigem. E tanto assim é que o seu bello *Manfred,* em parte suggerido pelo *Fausto* de Goethe, e o seu poderoso *Caim* apenas possuem a fórma de peças. As suas tragedias, baseadas em assumptos historicos italianos, teem alguma semelhança na sua rhetorica politica com as obras contemporaneas de Alfieri. O seu *Verner* não passa de uma sensação nova dramatisada á pressa.

A Coleridge (1772-1834) succedeu coisa semelhante. Este escriptor dotou a litteratura inglêsa com uma fina, embora pouco cuidada, traducção do *Wallenstein* de Schiller. O *Robers* do mesmo auctor (a que é devido tambem o unico trabalho dramatico de Wordsworth, *Borderers)* suggeriu-lhe provavelmente o assumpto da sua tragedia *Osorio,* annos depois representada com o titulo *Remorse.* Muito superior a esta é o drama *Zapolya,* fundido em moldes shakesperianos, além do thema de duas outras peças graciosamente entretecidas.

Walter Scott, que nos primeiros tempos traduzira com certo exito o *Götz von Berlichinger,* não conquistou reputação com as producções proprias.

Walter Savage Landor (1795-1864), de caracter irascivel, rico, soldado, aventureiro, o immortal auctor das *Imaginary Conversation,* onde caprichou verter a jorros extraordinarias faculdades de observação e onde criou caracteres poderosos, como poucos dramaturgos o fizeram, legou aos seus successores moldes perfeitissimos do estudo de caracteres, ainda hoje citados pela sua opulencia e belleza de pormenores. Das suas obras de theatro, a mais notavel, mas de construcção nada dramatica, é o *Conde Julião* e tem ainda mais: *Frei Rupert, Pericles e Aspasia* e *Joanna de Napoles.*

O drama *Cenci* de Shelley (1792-1822) não é só um poema de singular belleza, é um drama de intenso poder, anormalmente revoltoso no thema, mas singularmente puro e delicado no seu desenvolvimento. As peças de Charles Robert Maturin, irlandês (1782-1824), *Bertram,* representada no «Drury Lane» em 1816; de sir T. N. Talfourd (1795-1854) *Ion,* e do diácono Henrique Hart Milman (1795-1854) *Fazio,* occupam no templo da litteratura inglêsa um nicho muito humilde.

A não ser de quando em quando, a litteratura dramatica inglêsa divorciou-se então do palco nacional. Não exaggeramos se considerarmos as manifestações mais elevadas do theatro como desligadas da marcha progressiva dos outros ramos de actividade intellectual, comquanto seja arrojado negar que não se tivessem accentuado esforços isolados de individualidades litterarias que forne-

ceram um contingente digno de nota para um futuro melhor.

Devemos citar entre outros sir Henry Taylor (1800-1886) com a sua tragedia *Isaac Comnéno* e *Edwin o Bello,* e que foi talvez o que mais se approximou do espirito objectivo e da intensidade do estylo do drama isabeliano; e R. H. Home, celebre por ser um dos mais dignos representantes da escola romantica dessa época. Matthew Arnold conservou sempre a dignidade da fórma dos seus modelos classicos; Longfellow patenteou a gracil facilidade de uma bem sazonada cultura litteraria; ao passo que o conhecimento profundo de R. Browning dos segredos do caracter humano, e os dotes do apaixonado estro poetico de A. C. Swinburne eram e são verdadeiros mimos dramaticos.

J. Nichol pagou com o seu *Annibal* um dos mais notaveis tributos ás sublimes manifestações litterarias do drama inglês. Seria injustiça não incluir na lista dos bons dramaturgos Tennyson. A sua homenagem á fórma nacional do drama historico foi interpretado como uma esperança, senão uma promessa, de um futuro mais risonho. Foi grande o numero de escriptores inglêses do seculo XIX que, não obstante procurarem manter estreita união entre as exigencias do palco e as suas producções dramaticas, escreveram mais para o publico theatral que para o publico litterario. Nasceu dahi uma distincção que os críticos inglêses reclamavam que se fizesse desapparecer.

Os preitos rendidos pelos seus contemporaneos aos esforços simples e judiciosamente orientados de Mrs Joanna Baillie (1762-1851) devem ser rememorados tanto nos annaes da litteratura como nos do tablado. Levar-nos-ia comtudo longe se abrissemos uma excepção semelhante a favor das peças de Sheridan Knowles (1784-1862) ou ás de Lord Lytton (1806-1873). De então para cá o theatro tem aberto as suas portas a muitos auctores de merecimento; é possivel que algumas das suas peças mais applaudidas sobrevivam a quem as deu á luz, mas é cedo de mais para se fazer uma selecção imparcial.

Proclamam os críticos inglêses que a historia do theatro inglês no seculo XIX accusa gradual declinação e decadencia, declinação e decadencia que encontrou uma certa barreira no termo delle, em que lampejaram algumas esperanças e bastantes vontades para lhes transmittir o brilho de passadas épocas.

Leiamos agora o que dizem os severos commentadores da arte de representar.

Cita-se como sendo a maior actriz tragica da Inglaterra no principio do seculo XIX Mrs Siddons. Antes, porém, de se cerrar a sua segunda década, não só ella (1812), mas seu irmão John Kemble (1817), um artista que muito alto levantou a arte de representar, e de tal modo que poucos ou nenhuns o egualaram, ambos se tinham retirado de scena. Cedo foi seguida no seu retiro pela sua

illustre successora Miss O'Neil, nascida em 1819. Ao mesmo tempo surgiu um émulo de Kemble, Edmond Kean, actor de intuição, que até certo ponto mitigou a falta do seu illustre predecessor, tanto quanto a intuição póde supprir o estudo, a ausencia de uma cultura sólida. Conservou-se no tablado até á sua morte em 1833.

Após este veiu o joven Macready e outros, que rebaixaram o nivel das tradições da antiga escola de representar, e que poucas legaram á geração vindoura. É justo no entanto prestar um tributo de gratidão a Helena Faucit e S. Phelp. Todavia da sua memoria pouco resta, o tempo passou-lhe a esponja por cima; o que é verdade é que não deixaram escola atrás de si. O theatro comico deixou mais vestigios. Ha actores que, embora desapparecidos do tablado da vida, deixaram herdeiros, como aconteceu com Charles Lamb, que formou como um élo entre as glorias do passado e os seus continuadores.

Os críticos, que isto escreveram, apressam-se a accrescentar que não pretendem depreciar os esforços dos actores actuaes, seja qual fôr o seu ramo, mas que é equitativo adduzir que taes esforços se exercem em beneficio de personagens novas, sem a grandeza antiga. Nenhuma arte precisa mais da efficacia do exercicio e da variedade, mas o moderno actor inglês vê-se obrigado a dispensar esse exercicio. Nenhuma arte exige maior somma de relêvo, de diversidade nos assumptos, de

se modificar constantemente, mas o actor inglês de hoje quasi não necessita estudar, conta com o exito da peça e com a permanencia do espectaculo, conta que ha de representar a mesma personagem trezentas vezes ou mais. A crítica em Inglaterra não é benévola com a arte, mas o actor inglês é com frequencia abandonado ao seu proprio criterio. A arte de representar reclama, mais que nenhuma, respeito e probidade por parte de quem a exerce, e, no entanto, existem alguns theatros em Inglaterra que se aviltam de ora em quando pelo mau gosto que patenteiam na escolha das peças e má qualidade dos actores, e que nos dias pretéritos os puritanos designariam pelos epithetos que merecem.

A reacção manifestada contra o theatro, devida á expansão do movimento religioso ao terminar o seculo XVIII, teve por natural consequencia rebaixar em vez de erguer o seu objectivo e modo de ser, e o mesmo rebaixamento provocou na litteratura a que incumbia a principal missão de satisfazer as suas exigencias. A luz, que caminha sempre a par do espirito de tolerancia, fez com que essa reacção motivasse uma contrareacção. Ao mesmo tempo uma parte importante das classes cultas principiou a interessar-se pelo progresso do theatro, o que arrastou atrás de si o mundo que obedece á moda.

A crítica dramatica tambem—um ramo da litteratura á qual desde o tempo de Steel e de

Hazlitt tantos escriptores de nome tinham dedicado os seus estudos, mas que recentemente e com frequencia cahira nas mãos de quem a tratava com um gosto mal orientado e até com desdem — parece que começou aqui e ali a despertar, robustecida com a comprehensão dos seus altos deveres. Entretanto este despertar não constituiu por si só o remedio heroico para transmittir ao theatro todo o impulso de que carecia para attingir o seu elevado fim. Era necessario que, para resolver o complexo problema, se juntasse a todas as outras diligencias uma litteratura dramatica digna desse titulo, que a nação em pêso pensasse no futuro com seriedade, que não se poupasse a esforços de toda a especie e que com persistencia estudasse os meios que conduzissem a esse resultado.

Para concluir. Queixavam-se os críticos do fim do seculo XIX que não existia theatro inglês nas condições indispensaveis para ser digno desse nome, que o que existia era uma especulação commercial. Que a proseguir assim, isto é, não cultivando a arte e o que lhe anda annexo pelo amor da arte em si, o futuro do theatro inglês continuaria á mercê das predilecções de Londres, ou das predilecções que Londres adoptasse ou ainda o que aprouvesse á provincia impôr-lhe.

É natural que chegue um tempo em que se reconheça que o progresso e a cultura de um povo depende tanto das suas diversões como das suas occupações, e que os interesses e conveniencias da

arte nacional não são indignos da solicitude de estadistas patrioticos e meticulosos.

Terminada esta rapida compilação sobre a litteratura dramatica inglêsa diremos que os dramaturgos e comediógraphos actuaes mais em voga são, após o desapparecimento de Charles Dickens, entre outros, Henry Arthur Jones, R. C. Carton, Arthur W. Pinero, Sydney Grundy, Haddon Chambers, H. V. Esmond, Oscar Wilde, Alfred Sutro, Bernard Shaw, etc., e que os artistas modernos mais citados nos jornaes, depois de morrerem ou de se retirarem de scena Elisa Terry, Irving, John Hare, etc., são George Alexander, Irene Vanbrugh, Marie Tempest, Ethel Irving, C. M. Lowne, Mrs Langtry, Bouchier, Tree, Portia, Miss Alexandra Carlisle, Miss Lena Ashwell, Frederic Terry, Miss Fannie Ward, etc.

A crítica desassombrada e imparcial sentenciará um dia qual destes mereceu passar á posteridade.

XVI

A dramaturgia alleman, escandinava e russa

Os principios do theatro allemão — Hans Sach — Os comediantes inglêses — Separação do palco da litteratura — O drama litterario do seculo XVII — O theatro antes da sua reforma — F. G. Neuber, Gottsched e a escola de Leipsic — Esforços do theatro e da litteratura — Goethe — Schiller — Ultimos dramaturgos — O actual theatro allemão — O theatro hollandês — O theatro escandinavo — O theatro russo.

A historia do theatro allemão differe muito da do theatro inglês, embora ao percorrer-se os seus annaes se observe haver nelles um contacto íntimo em pontos remotos, e até em pontos relativamente recentes. A litteratura dramatica da Allemanha, sem embargo de, nos seus principios, se encontrar estreitamente ligada com o movimento nacional da Reforma, cedo dedicou o melhor dos seus esforços a uma esteril imitação das obras estrangeiras. Ao mesmo tempo o theatro popular manifestava com persistencia e intensidade predilecções grosseiras, devidas em grande parte á influencia dos modelos escolhidos fóra do país. O theatro

allemão parecia destinado a irremediavel decadencia.

O drama litterario e o representado nos tablados conservou-se assim desviado um do outro durante um período extremamente prolongado. Desse modo vegetou até meados do seculo XVIII. Essa época iniciou uma quadra mais esperançosa para a vida litteraria da nação e principiou a effectuar-se a alliança da litteratura dramatica com as peças exhibidas no palco. Antes de expirar o mesmo seculo o progresso e evolução do theatro germanico principiaram a influir no dos outros países, não só pelo caracter accentuadamente comprehensivel da sua litteratura, mas ainda pela actividade exhibida no tablado, o que desenvolveu notavelmente interesses e emulações de varias especies.

No fim da Idade Media, como vimos atrás, as representações dramaticas eram, na Allemanha e em Inglaterra, apanagio quasi exclusivo das associações civis, e as composições das peças eram na sua grande maioria cultivadas pelos *mestres-cantores* de Nuremberg. Os espiritos mais cultos da Renascença alleman, que se tornou um dos mais poderosos agentes da Reforma, dramatisada com ardor, quer em latim quer na lingua nativa, aproveitando simultaneamente as narrativas da Biblia, procuraram adaptar o drama escolastico ás exigencias da occasião. Apparece então um protegido de Luthero, o primeiro entre esses dramaturgos

religiosos, P. Rebhun, auctor da *Suzanna* (1). Foi ainda devido á influencia da Reforma e tambem ao impulso dado por Luthero e outros para que o allemão culto se empregasse como lingua litteraria popular, que Hans Sachs, o immortal sapateiro de Nuremberg, surgiu como predestinado a ser o criador do theatro popular allemão.

Nestas tres qualidades de peças, «espirituaes», seculares e *Fartnachtsspiele,* em todas, o interesse baseia-se mais no dialogo que na acção. Em nenhuma dellas se accentua o estudo e desenvolvimento dos caracteres. Os seus themas, quer sejam hauridos na Sagrada Escriptura, quer nas lendas populares, quer na phantasia, como no *Siegfried* e *Eulenspiegel,* não offerecem novidade e na maneira de os deduzir não existe originalidade. O opulento vigor, o humorismo cheio de frescura patenteados na maravilhosa fecundidade de Hans Sach, a sua innata sympathia pelas vistas e sentimentos da classe burguêsa, a que o auctor pertencia, representavam elementos das mais fagueiras promessas — promessas que os acontecimentos transformaram em assignalado desapontamento. Embora a maneira de Hans Sach achasse alguns continuadores, o que resalta do drama popular allemão, mesmo no do principio do seculo XVII, a litteratura da Reforma, a que deve uma parte dos seus moldes, cedo se deixou absorver por labores de especie

(1) Geistliches Spiel, 1536.

muito diversa. O palco, depois de acolher as novidades exportadas da Italia, ou de Hespanha, depuradas pela fiscalisação do clero, teve de se sujeitar ainda a outros jugos mais oppressores.

Entre os actores estrangeiros de varias nações que vagueavam pelas diversas côrtes do imperio allemão, ou encontravam temporaria patria em Inglaterra, obtiveram especial preeminencia, pelos fins do seculo XVI, os «comediantes inglêses» que appareceram em Cassel, Wolfenbüttel, Berlim, Dresda, Colonia, etc. Um certo numero de antigas peças inglêsas encontraram, por intermedio desses interpretes, caminho aberto na Allemanha, onde depois foram representadas traducções ou versões suas, mais ou menos escrupulosas, feitas por escriptores germanicos.

O duque Henrique Julio de Brunswick-Lüneburgo (1564-1613) com a sua *Suzanna* e *Vicentius Ladislaus,* e Jacob Ayrer, cidadão de Nuremberg, onde morreu em 1605, figuram como os iniciadores das primeiras diligencias para fundar o drama allemão, adaptando-o em normas extravagantes aos themas suggeridos pelas peças inglêsas. Nos seus trabalhos e no dos comediógraphos coevos abundam não poucos exemplos, do que se póde concluir ter constituido o reportorio dos comediantes inglêses, taes como *Mahomet, Eduardo III, Hamlet, Romeu e Julieta,* etc.

A comprovada influencia dos assumptos allemães, levados a Inglaterra pelos actores inglêses, e

espalhados pela sua vagabunda ubiquidade, não teve tão intenso e determinante alcance, embora pareça que o proprio Shakespeare foi buscar a idéa de um dos seus entrechos, *The tempest* «A tempestade», a essa origem (Ayrer, comedia v. d. Schönen Sidea).

Não obstante serem bem recebidos por principes e povo os esforços destes comediantes estrangeiros e os dos imitadores germanicos, que breve organisaram companhias de actores profissionaes, as mais remotas de que ha memoria na Allemanha, em vez desses esforços determinarem a união entre o palco e a litteratura produziram, pelo contrario, resultados diametralmente oppostos. A popularidade destes comicos ambulantes era devida em grande parte, e sem razão de queixa, ao sangue e outros horrores com que inundavam as suas representações, e parcialmente ás bobices com que as adubavam e aos complexos artificios e jogralidades com que as ornamentavam. Os representantes dos palhaços inglêses, em excursão pelo estrangeiro, tinham apprendido muito nas suas viagens, principalmente no convivio com os seus collegas da Hollanda, onde naquella época florescia a arte da declamação grotesca.

Nem desdenhavam o auxilio das outras artes —desde então na Allemanha os professores do «drama equestre» foram conhecidos pela designação popular de «English riders» (cavalleiros inglêses).

Destes legitimos descendentes dos mimicos, pois, herdaram os actores profissionaes da Allemanha um opulento manancial de habilidades e tradições, e breve as figuras favoritas do theatro popular comico se tornaram convencionaes e foram estereotypadas para uso das *masks*. Entre esses títeres houve um, allemão, que adquiriu notoria supremacia. Foi o alcunhado *Hans Wurst* (João Chouriço), apodo cuja invenção Luthero negou e que os leitores conhecem já pelo nome de Hans Sachs—o privilegiado jogral, e, durante uma longa serie de gerações, o verdadeiro soberano e dono do theatro germanico. Se esse theatro, pela sua rudeza e linguagem obscena, parecia desviado para sempre dos gostos e sympathias das classes illustradas, a culpa era exclusivamente devida a si mesmo e a quem o protegia—a populaça.

A época não corria propicia para que se tentasse qualquer esforço no sentido de depurar o tablado, a litteratura poetica cahira, em todos os seus ramos, nas mãos de academicos com frequencia pedantes e falando e escrevendo uma linguagem constituida por uma especie de giria de estudadas e ridiculas affectações. Assim proseguiram as coisas até que a medonha visita da Guerra dos Trinta Annos lançou a ruina geral sobre o país, e as tradições do theatro popular decahiram successivamente até serem confiadas á guarda das «marionettes» *(Puppenspiele)!*

Quando, a meio dessa guerra, os poetas allemães principiaram, mais uma vez, a tentar a fórma dramatica, o drama germanico era deixado fóra do seu campo de acção. M. Opitz (1597-1639), que occupa um logar honroso na historia da linguagem e litteratura allemans, contentou-se neste ramo dos seus labores com a traducção de dramas classicos e pastoraes italianas — entre estas ultimas uma de Rinuccini, *Daphne,* com a qual começa a historia da opera na Allemanha. A. Gryphius (1616-1664), dramaturgo a que não faltava nem vigor nem variedade e que conhecia tão bem as obras shakesperianas como as latinas e italianas, como demonstrou com o *Herr Peter Squenz* (Tyrannus and Thisbe) e o *Horribili cribrifax* (Pistol?), dedicou-se principalmente á imitação da tragedia latina, francêsa antiga e hollandêsa, cujo dialogo, cheio de rhetorica, elle reproduziu escrupulosamente em verso alexandrino. Nem os túrgidos dramas de D. C. von Lohenstein (1665-1684), para quem os seus admiradores reclamaram ha pouco a honra de ter iniciado a tragedia alleman com a sua *Cleopatra;* nem mesmo as mais sans comedias de Chr. Weise (1642-1708) foram exhibidas no palco; ao passo que as peças religiosas de J. Klay (1616-1656) são méros recitativos, ligados pelo entrecho á moda italiana do *oratorio.*

As frígidas allegorias commemorativas dos acontecimentos da época, com as quaes os escriptores coevos dotaram de ora em quando o theatro, e

os dramas pastoris, com que os idylicos poetas de Nuremberg — «os pastores de Pegnitz» — celebraram, terminada a guerra, as tendencias pacificas ou bellicosas dos seus concidadãos, foram egualmente simples tentativas dos doutos. Estes, na verdade, continuaram a manter vivas nas universidades e gymnasios tanto as composições dramaticas como as representações, a animar o gosto pelo theatro, incentivo que levou muitos estudantes a escripturarem-se em companhias de actores de profissão. Mas, nem a alimentação deste fogo sagrado, nem o *ludi Caesarei,* no qual os jesuitas em Vienna de Austria fizeram reviver a pompa dos cortejos, e exhibiram o classico de mistura com o symbolismo christão, á moda da Renascença italiana, tiveram a minima influencia no progresso do drama popular.

A historia do theatro allemão decorre até o segundo decennio do seculo XVIII triste e monótona. Entretanto, esse decurso é um dos capitulos mais instructivos da historia do theatro. Os actores ignorantes, desconhecendo o que se passava no mundo das lettras, resolveram com a maior deliberação emancipar a sua arte de qualquer jugo ou dependencia da collaboração litteraria. O improviso reinou então despoticamente, não só na farça, onde *Hans Wurst,* imitando o exemplo dos comicos italianos, nunca cessou de encantar o seu publico, mas ainda no drama serio, em que tambem desempenhou papel importante, como nos *Haupt*

und Staat saactionen «Altos assumptos dos dramas do Estado», nos quaes os themas eram tirados dos velhos archivos dos comediantes inglêses, dos dramas religiosos, dos assumptos que os motivaram e da historia profana de todos os tempos.

A celebridade deste período pertence ao «magister» J. Welthen, que, á frente de uma companhia de actores, representou durante algum tempo na côrte saxonia. Procurou esse benemerito, interpretando comedias de Molière e de outros comediógraphos notaveis, oppôr uma barreira á licença, que excedia tudo quanto se vira até ahi. Pouco durou essa quadra promettedora para o theatro; não tardou que tudo regressasse aos velhos processos e á antiga vida. A sua carreira consubstancía a culminancia dos esforços para erguer a arte de representar. Após a sua morte, em 1693, o cáos continuou.

Entretanto as companhias ambulantes, nas quaes não existiam actrizes, continuavam a alimentar o gosto do povo pelo theatro, e, mesmo sob essa fórma deprimente, despertava no caracter nacional uma salutar rivalidade entre a opera e a *commedia dell arte* italiana. Desta ultima aproveitou-se «Arlequim», com quem *Hans Wurst* estava ligado, e que se tornou uma figura proeminente em todas as peças populares. Arlequim estabeleceu o seu predominio mais especialmente em Vienna de Austria, onde, desde cêrca de 1712, funccionava o primeiro theatro allemão. Mas, em geral, os

actores gosavam de pouca permanencia, soffriam miserias de toda a especie, e o anáthema da intolerancia clerical, cada vez mais tyrannico, parecia condemnar o theatro popular a uma irremediavel decadencia.

As primeiras tentativas para o reformar tinham, pelo menos na apparencia, sido absolutamente estereis. Não havia esperanças de melhorar, nem no fundo nem na superficie. Este insuccesso, porém, não diminue a honra devida a dois nomes que serão sempre citados com respeito na evolução do theatro.

A biographia de Frederica Carolina Neuber (1690-1760) constitue a historia de uma prolongada lucta, a qual, embora não isenta de erros e fraquezas, e abstrahindo do que se relaciona com a sua prosperidade pessoal, acabou por uma falencia. Essa lucta póde quasi considerar-se heroica. Directora de uma companhia de actores que, desde 1727, assentara o seu quartel general em Leipzig —donde provém denominar-se a nova escola de representar escola de Leipzig—resolveu acabar com a confusão então existente no theatro, separar a tragedia da comedia e expulsar para sempre Arlequim. Apoiou-a nesta diligencia o professor de Leipzig J. Ch. Gottsched (1672-1766), que a aconselhou a adoptar a comedia e a tragedia francêsas como unicos modelos do drama regular.

Reuniram-se então pela primeira vez nas mesmas mãos a litteratura e o theatro, e não houve

revezes ou desintelligencias pessoaes capazes de aniquilar a perduravel cohesão desse enlace. Varreu-se do palco um seculo de rotina, de incoherencia, de crimes de lesa-arte e foram escriptos de proposito para o sanear grande numero de trabalhos litterarios. É verdade que não passaram além de versões ou imitações do francês, ou, como no caso do *Catão Moribundo,* de Gottsched, do francês e do inglês, de Deschamps e Addison. As contrariedades foram tantas que, ainda no momento preciso em que o drama allemão principiava a regenerar-se, lhe foram lançadas novas algemas, bem como sobre a arte de representar.

Mas o impulso fôra dado, a iniciativa tomada. Por um lado os homens de lettras principiaram a adaptar as suas composições dramaticas ás exigencias do tablado. As tragedias e comedias de J. E. Schlegel (1718-1749), as artificiosas e sentimentaes comedias de Charles F. Gellert (1715-1769), e doutros, juntas com as vigorosas comedias populares do dramaturgo dinamarquês Holberg, principiaram a competir com as traducções francêsas. Por outro lado tambem, a escola de Leipzig exerceu assignalados effeitos sobre o progresso da arte de representar, e antes, o Garrick allemão, C. Eckof (1720-1778), iniciara uma carreira muito mais humilde que a do grande actor inglês, mas que teve a felicidade de converter a sua arte num apostolado, submettido ao estudo crítico dos doutos, e de levantar tão alto a sua profissão que

gozava da incondicional estima devida a um homem honrado.

Entre os auctores que contribuiram para o bom resultado do emprehendimento de Leipzig, de Frau Neuber, evidenciou-se um rapaz novo, um estudante, destinado a completar mais tarde, de modo muito differente e com differentes aspirações, o pensamento que ella e Gottsched tinham concebido. O talento crítico de G. E. Lessing (1729-1781) é incomparavel, tanto na amplidão das suas vistas, como na sua subtileza e profundidade. Se houve, porém, qualquer ramo de litteratura e arte que, pelo seu estudo, commentarios e experiencia, elle tornou preeminente, foi sem duvida a litteratura dramatica. Os serviços prestados por elle ao desenvolvimento do theatro germanico e á sua litteratura, tanto no campo da crítica como no da criação, podem classificar-se de inestimaveis.

A *Hamburgishe Dramaturgie,* que comprehendia a crítica de uma serie de peças, e, nos seus primeiros numeros, apreciações sobre actores, foi iniciada para fomentar e robustecer a idéa de estabelecer em Hamburgo o primeiro theatro allemão nacional (1767-1769). Esses dois annos de folhetins primorosos tiveram uma alta significação. Embora o emprehendimento theatral abortasse, o principio ficou assente, principio do qual depende o futuro do tablado de qualquer país, de que na arte dramatica o publico das primeiras representa-

ções não constitue um tribunal sem appêllo. Mas o effeito directo da *Dramaturgie* foi decisivo, completou a tarefa que Lessing principiara antes com o intuito de acabar com o dominio das arbitrarias leis francêsas e dos modelos criados por Gottsched. Lessing enunciou leis precisas sobre o drama, tornou bem palpavel a differença entre os gregos e os seus pseudo-representantes e affirmou a auctoridade de Shakespeare como o moderno mestre tanto da tragedia como da comedia.

A sua productividade dramatica foi cautelosa, experimental, progressiva. Após as suas primeiras peças *Damão* (1747); *O joven sabio* (1747-1754); *O misogino* (1748-1754); *Os judeus* (1749-1754), escreveu a *Miss Sara Sampson*, a primeira tragedia burguêsa da Allemanha, com o designio de se oppôr ao realismo do drama domestico inglês e á artificialidade dos modelos francêses acceitos, nas fórmas dos quaaes Chr. F. Weisse (1726-1804) buscou fundamentar os assumptos das peças shakesperianas, taes como *Ricardo III*, *Romeu e Julieta*, etc. Tentou depois fundar com a sua peça *Minna de Barnhelm* a comedia nacional tirada da vida real, com um assumpto moderno. E, embora essa obra esteja salpicada de calvinismo, appella em todo o seu delineamento tanto para os sentimentos patrioticos como para as fundas sympathias humanas. Escripto em prosa, como a *Miss Sara Sampson*, conserva nos seus moldes um judicioso meio termo entre as obras francêsas e inglêsas.

Á crítica feita pelos commentadores de Lissing responde cathegoricamente a productividade desenvolvida pela nascente litteratura dramatica da Allemanha, assombrosa nos esforços e realidades, que os ensinamentos de Lessing inspiraram, e ainda nas calorosas discussões travadas entre os que aspiravam a excedê-lo. Lessing foi essencialmente um escriptor onde a razão predominava, que tudo submettia ao seu criterio, que tudo fazia passar pela fieira da sciencia e da philosophia. A Allemanha deve-lhe o abrir caminho para o advento do período classico da sua litteratura.

Arlequim e os admiradores dessa especialidade do theatro italiano não se conformavam com as radicaes modificações que o tablado experimentava. A revolução, porém, foi tão profunda que mesmo Vienna, a patria favorita das diversões banaes, no dizer de um crítico, se resentiu da sua influencia. Sob o intelligente governo do imperador José II effectuou-se ahi uma reforma gradual e o theatro começou a desenvolver-se promettedoramente. O manto de rei da scena, que até ahi pendia dos hombros de Eckof, cahiu sobre os do seu impetuoso rival, F. L. Schröder (1743-1816), que aclimou Shakespeare no palco allemão.

Na litteratura dramatica alguns contemporaneos de Lessing produziram trabalhos de indubitavel merecimento, com exclusão dos dramas religiosos de F. G. Klopstock (1724-1803)—genero em que o precedera J. J. Bodmer (1698-1783)—e

mesmo entre esses é equitativo exceptuar o patriotico *Bardietten* do mesmo auctor. G. Gessner (1730-1787), J. W. L. Gleim (1719-1803), e G. K. Pfeffel (1736-1809) compozeram peças pastoris. Surgiu, porém, um poderoso estímulo que muito favoreceu e animou os esforços dos novos comediógraphos. A traducção das obras de Shakespeare, principiada em 1762 por C. M. Wiclaud (1733-1813), que nunca foi um dramaturgo em evidencia, e completada em 1775 por Eschenburg, trabalho que deu margem a severas críticas de Lessing, forneceu um contingente importante para assignalar uma era importante na litteratura alleman.

Sob a influencia de Shakespeare, ou das concepções do seu genio, apparece um moderno grupo de escriptores que, associados sob o lemma *Sturm und Drang* (Tempestade e impulso, traducção litteral), ao passo que adoram o seu ídolo, como escrupulosos observadores do que é natural, desenvolvem ao mesmo tempo a maior actividade e o maior melindre para harmonisar as obras que imitam do grande mestre com as exigencias da arte. O celebre *Ugolino* de H. W. von Gerstenberg (1737-1823) teve o condão de se apresentar como uma eloquente advertencia de que a moda das extravagancias e dos horrores exhibidos nos velhos tablados populares se sumira. Foi com o sentimento do perigo em perspectiva que Lessing no seu terceiro e notavel drama, a tragedia em prosa *Emilia Galloti* (1772), lançou as bases de um

trabalho de incomparavel belleza, imprimindo-lhe uma fórma sensata e racional. Não obstante o excellente exito que alcançou com essa innovação, não pôde reprimir o excesso do *Sturm und Drang*, do grupo a que atrás nos referimos, que predominava triunphantemente. O ultimo drama de Lessing, *Natham o Sabio* (1779), não seguia no seu delineamento o padrão das peças da época, mas exerceu decisiva influencia no sentido do progresso litterario, não só por causa da revolução effectuada na tragedia, desde a prosa até o verso solto (modificação tentada a primeira vez por Brawe, em 1770, no *Brutus)*, mas ainda porque ennobreceu, elevou, transmittiu grandeza moral e intellectual ao ramo da litteratura a que o seu genero pertence.

No entretanto os associados do *Sturm und Drang* tinham proseguido, mais como admiradores que como continuadores de Shakespeare, na conquista de novos mundos. A designação deste grupo de escriptores, mais notavel pela sua significação collectiva que pelos seus meritos individuaes, derivou do titulo de um drama escripto por um dos seus mais prolíficos membros, M. F. von Klinger (1752-1801), auctor do *Die Zwillinge* «Os gemeos» e do *Die Soldaten* «Os soldados». Outros membros da associação eram J. A. Leisewitz (1752-1806) auctor do *Julius von Tarent;* M. R. Lenz (1750-1792), auctor do *Der Hoffmeister* «O governador» e F. Muller, «O Pintor» (1750-1825). O talento da maior parte dos poetas allemães estava sob a

influencia deste período quando foi representada a primeira das suas obras primas. Mas o *Götz von Berlichingen* (1773) de Goethe, quer pela escolha, quer pelo delineamento do seu thema, quer pela incomparavel frescura do seu estylo, occupa um logar áparte na litteratura dramatica alleman. Embora a sua palpavel irregularidade de fórma impedisse que alcançasse um completo exito no tablado, eximiu-se quasi totalmente á influencia do meio e está longe de ser uma servil imitação como succede a tantas outras.

O *Ritterdramen* (peças de cavallaria) tinham tido a sua aura, como identicos especimens de drama ou romance, mas o retumbante e perduravel effeito do *Götz* esmagou com mão de ferro os ultimos restos do convencionalismo theatral, sem exceptuar os trajes e o scenario, e aniquilou com elles o respeito que vinha de longe por normas e tradições de obras dramaticas que o proprio Lessing tratara com consideração. O seu mais alto valor, porém, consiste em ter sido o primeiro trabalho de nome do grande poeta allemão, e por ter definitivamente consorciado o drama nacional com as glorias poeticas da litteratura germanica.

Assim no período classico dessa litteratura, na qual Goethe e Schiller brilharam como rutilantes estrellas, o drama obteve para si um lindo quinhão nos melhoramentos e aperfeiçoamentos realizados. Nestes, os trabalhos dramaticos de Goethe variam tão amplamente na fórma e caracter e ligam-se

com tanta intimidade com as diversas phases do desenvolvimento do seu enorme genio poetico, que é impossivel tomar-se algum delles como ponto de partida para assignalar quaesquer progressos na historia do drama. Ao mesmo tempo o seu methodo de trabalho era-lhe tão peculiar, tão individual—a concepção com frequencia precedendo de muitos annos a execução, addições successivas determinadas pelo influxo de novos sentimentos, idéas e vistas de arte, e condescendentemente seguida de mudanças de fórma—que a historia dos seus dramas não póde ser separada da sua biographia poetica e pessoal.

Os seus *Clavigo* e *Stella,* que succedeu a *Götz,* são dramas domesticos em prosa, mas nem essas obras, nem a serie de encantadoras pastoraes e operas que compôz para a côrte de Weimar, podem ter exercido qualquer influencia sobre o progresso do drama nacional. Quando a principio delineou o seu *Fausto* procurara, na verdade, a sugestão do thema, parte na lenda popular, parte num assumpto domestico conhecido do grupo *Sturm und Drang* (A historia de Gretchen). Geralmente os ultimos accrescimos da *Primeira* e da *Segunda parte* são resultado de estudos críticos, metaphysicos e meditações pertencentes a espheras muito alheias ao pensamento e á experiencia. A unidade dramatica do conjunto é, por causa disso, o maximo, unicamente externa; e o juizo a fazer sobre esse maravilhoso poema sae fóra dos limites da

crítica dramatica. O *Egmont,* originariamente concebido como um similar de *Götz,* só ficou concluido muitos annos depois. Poucos dramas existem mais empolgantes nos incidentes, mas a idéa da unidade da peça historica dilue-se, perde-se, na elaboração de graciosissimos episodios de amor.

O período classico em que Goethe começara a produzir outorgara-lhe notavel mestría no acabamento da fórma, e demonstra-o na *Iphigenia* e *Tasso,* que são perfeitos nesse particular. Mas o thema do primeiro, embora completo na acção dramatica, e a natureza do segundo, estão ainda distantes das exigencias do theatro popular.

O genio de Schiller, differente do de Goethe, conformava-se com mais naturalidade e com mais consistencia com os requisitos que o theatro reclama. Os trabalhos da sua juventude, *The Robbers* «Os bandidos», *Fiesco, Kabale und Liebe* «Intriga e amor» que vibram sob a influencia de uma quadra de revolução social, conglobam na sua fórma prosaica uma intensa expressão de paixão com não pequeno numero de elementos extravagantes. Schiller, porém, conhecia profundamente as exigencias da profissão que abraçara, e tinha para ella singular queda e affecto. Emancipou-se gradualmente do seu primitivo modo de ser, e, com a sua primeira tragedia em verso, *D. Carlos,* finda o primeiro período da sua carreira de dramaturgo annunciando-se desde logo qual seria o segundo.

Os trabalhos que pertencem a este segundo período—a trilogia de *Wallenstein* a *Guilherme Tell*—são constituidos pelas conhecidas obras primas do drama poetico allemão. Desenvolvem themas historicos, significam consciencioso labor dramatico e engalanam o dialogo com um nobre vestuario de verso rhetorico. Numa destas peças, *A noiva de Messina,* Schiller tentou um uso novo do côro da tragedia grega, mas a tentativa não passou de um esplendido erro, destinado a não exercer duradouro effeito.

Os ultimos dramas de Schiller conquistaram successivamente o tablado. As producções da sua mocidade deslisaram por ali triumphantes, mas de todas ellas a que obteve mais enthusiastica recepção foi o *D. Carlos.* Durante muito tempo mostrou predilecção por obras de caracter muito diverso, o que o habilitou a satisfazer as exigencias de um publico pouco instruido para comprehender os progressos litterarios do theatro. Mais tarde os gostos populares oscillaram entre os imitadores do *Götz* e os de *Emilia Galloti.* Entraram numa phase mais tranquilla e sensata com o estabelecimento de theatros permanentes nas côrtes e nas grandes cidades. Os espectadores principiaram a exigir peças bem representadas.

Alguns actores famosos, taes como Schroëder e A. W. Iffland (1759-1814), procuraram traducções ou composições que se amoldassem ás tendencias populares. O drama sentimental domestico pre-

ponderou então nas casas de espectaculo e tornou-se o prato favorito das audiencias theatraes. O mais apreciado e triumphante fornecedor desse genero de mercadoria foi um auctor que, sem ser actor, comprehendeu o theatro com bem orientado instincto profissional,—A. von Kotzebne (1761-1819). A sua fecunda productividade emparelha-o no drama domestico, na comedia de todas as especies, nas peças em verso, com Schiller e Shakespeare. A sua immensa popularidade valeu-lhe os mais acerbos ataques por parte da escola dos romanticos e doutras auctoridades litterarias. Foi ella a causa da sua condemnação. É tempo de dizer que, embora estivesse longe de ser um genio, ha bastante exaggero no desprezo que a posteridade tem prodigalisado ás suas obras.

Não se deve esquecer que todos os esforços da litteratura alleman se tinham mallogrado até ahi para dar ao theatro comico quaesquer successores a *Minna von Barnhelm*. As tentativas de Goethe para dramatisar acontecimentos caracteristicos ou figuras da época revolucionaria, como no *Der Groosskophta* «Caliostro» e no *Der Bürger general*, não foram bem succedidas, e nem só sob o ponto de vista theatral. As diligencias combinadas de Goethe e Schiller para fornecer peças para o theatro de Weimar, importantes a muitos respeitos para a historia do theatro allemão, revela ao mesmo tempo a carencia da litteratura dramatica nacional. As obras produzidas não bastavam para

satisfazer as necessidades de um tablado que desejasse realizar quaesquer aspirações da arte.

Neste meio tempo a chamada escola romantica da litteratura alleman principiava tambem a estender a sua influencia ás composições dramaticas originaes. Da universalidade das sympathias manifestadas por esta escola, a cujos chefes a Allemanha deveu a sua classica traducção de Shakespeare, de A. W. Schlegel e Tieck, e a introducção ás litteraturas dramaticas de muitas épocas e nações de A. W. S., intitulada *Leituras sobre a arte dramatica e litteratura,* esperava-se, e com fundadas razões, uma certa variedade de novos impulsos dramaticos. Esperava-se immenso para futuro do drama nacional,—principalmente nos generos mistos e comicos—da alliança entre a poesia e a vida real que essa escola prégava e que alguns desses mesmos chefes pessoalmente procuravam exemplificar. A prática, porém, desmentiu esses bons desejos. Continuaram as mesmas particularidades e as mesmas excentricidades, e por fim foi pronunciado o divorcio entre a poesia e a vida real tão auctoritariamente como o tinha sido o seu enlace.

Fóra desta escola surge o bello talento de Th. Körmer (1791-1813). O seu drama *Zriny* foi uma promessa das mais lisonjeiras. Talvez ganhasse em o amadurecer um pouco mais. Devia adquirir mais intensidade habilitando-o a occupar dignamente o logar deixado vago por seu pae, amigo de Schiller, fallecido de uma morte pa-

triotica. Os esforços de M. von Collin (1776-1823) dedicando-se ao drama historico são considerados como tentativas isoladas. Os chefes da escola romantica, A. W. Novalis (1767-1845) auctor do *Ion* e F. von Schelegel (1772-1829) auctor do *Alarcos*, apenas produziram frigidissimos classicismos. L. Tieck (1772-1855) fundiu no singular cadinho do seu *Phantasus* a lenda, o conto phantastico, a novella e o drama, como no *Imperador Octaviano* e no *Der Gestiefelte Kater* «O gato de botas», simultaneamente poesia e satyra, uma composição jovial na fórma, mas pesada no conjunto, ou pelo menos em muitas das suas partes, e sem nenhum outro requisito que não seja o espirito litterario. A F. de la Motte-Fouqué (1777-1843) deve-lhe a litteratura do seu país ter infundido no drama de cavallaria um intenso sôpro de poesia.

Clemens Brentano (1777-1842) foi um dramaturgo de phantasia que não obteve triumphos ruidosos no palco. Houve então alguns romancistas e dramaturgos que conquistaram uma certa celebridade de momento. Entram nesse numero Z. Werner (1768-1823), auctor do *Der Februar* «Fevereiro»; A. Müllner (1774-1829), auctor do *Die Schuld* «O criminoso» e C. E. von Houwald (1778-1845), auctor do *Das Bild* «A pintura». Trilhando o mesmo caminho, com o *Die Ahnfrau* «A antepassada» principiou a sua longa carreira o dramaturgo austriaco F. Grillparzer (1791-1871).

Foi este seguramente o primeiro dos ultimos poetas da Allemanha, depois de se pagar o devido tributo ao genio de H. von Kleist (1776-1811) que, na sua curta existencia, além doutros trabalhos, escreveu um drama romantico *Das Kätchen* «Catharina» *von Heilbroun,* uma comedia rustica *Der Zerbrochene Krug* «A bilha quebrada», de real merito, e uma tragedia historica de singular originalidade e poder *Prinz Friedrich von Homburg.* A longa serie das peças de Grillparzer inclue dramas poeticos com themas classicos, como *Sapho, Medéa,* etc., e assumptos da historia de Austria, a saber: *König Ottokar's Glück und End* «Fortuna e queda» e *Der Bruderzwist* «O preito fraternal» *in Habsburg.*

A escola romantica que, por intermedio de Tiek satyrisou o drama burguês e os ridiculos da burguezia, foi por seu turno satyrisada pelas admiraveis imitações de algumas comedias de Aristophanes feitas por A. Count von Platen Hallermünde (1796-1835), taes como *Die Zerbrochene Gabel* «O garfo partido» e *Der Romantische Oedipus.* Entre as victimas deste inexoravel e faceto crítico havia dois escriptores populares E. Raupach e K. Immermann (1796-1840). Este ultimo, excellente poeta, era, em geral, menos lembrado como dramaturgo. F. Hebbel (1813-1863), auctor do *Die Nibelungen* e *Judith* é collocado numa alta posição entre os primeiros dos ultimos poetas dramaticos do seu país, poucos dos quaes o egualam em intensidade.

Além doutros nomes de accentuado relêvo litterario é de justiça apontar os de Chr. D. Grabbe (1813-1836), J. Mosen (1803-1867), O. Ludwig (1813-1865), F. Halm (1806-1871) e ainda os mais recentes K. Gutzkow, G. Freytag e H. Laube. O derradeiro destes nomes exemplifica de fórma crédora dos mais subidos elogios quanto foram prolongados, tenazes e systematicos os esforços empregados para levantarem o moderno theatro allemão á altura que elle presentemente occupa entre os theatros europeus. Esses porfiosos esforços não se limitaram apenas a proteger a arte de representar buscando, educando e glorificando uma extensa serie de actores eminentes, entre os quaes se evidenciam L. Devrient e seus filhos, que conquistaram uma reputação digna do seu nome, e ainda B. Dawison, considerado o mais brilhante da sua classe, fizeram mais, diligenciaram manter as mais estreitas relações possiveis entre o tablado e a litteratura.

Felizmente para si a Allemanha estabelece um frisante contraste com outros países pelo numero e variedade dos seus centros de vida intellectual —émulos nos seus objectivos artisticos, mesmo quando a politica ou a rivalidade social estão fóra da questão. Esse país não tem só amado com ternura o seu theatro, foi mais longe. Com extremo bom gosto, auxiliado poderosamente por uma linguagem admiravelmente apropriada para as traducções, abriu o seu tablado a todas as obras primas dramaticas das outras nações e mais especialmente

á inglêsa. O theatro allemão tem pontos fracos e nem sempre se manteve completamente alheio a influencias viciosas, mas o conjunto dos seus esforços corresponde, estão ao nivel da sua instrucção publica e em harmonia com a cultura intellectual do seu povo. Não existe outro theatro que apresente taes exemplos e emergencias ao estudo da litteratura dramatica.

Dos modernos dramaturgos allemães apontam-se como gozando de maior voga entre os seus conterraneos e mesmo no estrangeiro Hermann Sudermann, nascido em 1857 e auctor da *Honra* (1890), *Fim de Sodoma* (1891), *Magda* (1893), *Morituri* (titulo collectivo de tres peças, 1896), *João, o Precursor* (1898), e *As fogueiras de S. João* (1901). Sudermann é muito habil no tecer do entrecho e na vivacidade da exposição. Gerhart Hauptmann, nascido em 1862 e auctor do *Antes do levantar do sol* (1889), da *Festa da paz* (1890), de *As almas solitarias* (1891), de *Os Tecelões* (1892), da *Assumpção de Hannele Mattern* (1893), de *O Sino desapparecido* (1896), de *Florian Geyer* (1895), de *O carroceiro Heuschel* (1898), do *Schluck e Jan* (1900) e das comedias *Collega Crampton* (1892) e da *Peliça do Castor* (1893). O merecimento das peças de Hauptmann reside sobretudo na verdade e profundeza da observação. Oscar Blumental, nascido em 1852, e auctor da *Philosophia do inconsciente* (1876), dos *Deputados*, do *Livro Grande*, do *Véo Preto*, do *Hoje e Hontem* (1892), etc.

* * *

Terminado este esboço da evolução do theatro allemão delinearemos a largos traços a do hollandês que, no seu início se assemelha á do allemão. Dos primeiros annos do seculo XV em deante soffre a influencia dos escriptores denominados *rederykers* (rhetoricos) que muito se parecem com os *mestres cantores* da Allemanha dessa mesma época. As suas primeiras tentativas, as quaes na realidade adoçaram o despotismo quer da igreja quer do Estado, pertencem ao genero dramatico, além de uma abundante variedade de allegorias, *moralidades* e diversões comicas *(esbatementen)* ou comedias, *kluiten* e *factien* ou farças, que augmentavam os attractivos dos cortejos populares nos quaes os hollandêses excederam todos os outros países do norte.

A arte de representar floresceu na Hollanda mesmo durante as perturbações do grande movimento revolucionario, mas o nascimento do drama regular só se effectuou quando chegou uma quadra mais socegada. A litteratura dramatica hollandêsa principia, sob a influencia dos estudos classicos, ensinados com amor nos estabelecimentos de instrucção, antes e depois da guerra, com as tragedias classicas de S. Koster (1585-1650). As peças romanticas e farças de Gerbrand Bredero e as tragedias de Hooft pertencem ao mesmo período, mas o primeiro poeta dramatico hollandês foi

J. van den Vondel (1587-1659), que saltou de imitar modelos classicos para as fórmas mais originaes de composição dramatica, incluindo nellas uma peça patriotica, *Gysbrecht von Aemstel*, e o delineamento theatralisado de parte do thema do *Paraiso Perdido* de Milton. Mas Vondel não deixou successor que o egualasse.

A fórma mais antiga da tragedia hollandêsa — na qual ainda apparece o côro — era, na opinião do crítico A. Pels, uma servil imitação das obras francêsas de Corneille e Racine, nem nenhum escriptor nacional fez tentativas sérias para criar a comedia de modo que se tornasse perduravel. É este talvez o motivo porque o theatro hollandês não tem, relativamente, vida propria.

* * *

A litteratura dramatica dos povos escandinavos tambem foi haurir a sua seiva a mananciaes estrangeiros. Na Dinamarca, onde os principios do theatro brotaram das peças do mestre-escola Chr. Hanser, os seus primeiros passos foram uma adaptação dos elementos religiosos e da farça que então começava a ser cultivada na Allemanha. Surgiu nesse momento um comediógrapho, L. Holberg (1684-1754) que, embora norueguês (nesse tempo a Noruega estava ligada á Dinamarca), fez uma revolução na litteratura dramatica da Dinamarca. Frederico IV fundou um theatro, Holberg fez represen-

tar ahi o seu *Picheleiro* e obteve um triumpho. Em tres annos, compôz quinze peças, entre as quaes *O homem desvairado, Ulysses de Ithaca, Erasmus Montanus, João de França,* etc. Holberg foi o Molière da Dinamarca, e alguns typos das suas peças são verdadeiras criações. Holberg satyrisou o theatro allemão no *Ulysses de Ithaca,* arrancou as suas personagens á vida popular e ridicularisou sem misericordia o que merecia esse castigo. Vessel parodiou no seu *Amor sem meias* a dignidade pomposa do seculo XVII, ao passo que Brünn o imitava na *Zanira.* Ewald, imitador da Allemanha, ligado com Klopstock, dava *Rolf Krage,* a primeira tragedia nacional. Deve-se ainda citar no seculo XVIII, Samsoe com *Dyveke:* Rein, com *Axel e Valborg:* Baggeson, com a sua opera *Ogier o dinamarquês.*

No seculo XIX, Œhlenschlæger (1779-1850), depois de uma viagem a França, fundou uma escola semelhante á que criou, em França, Victor Hugo. As suas principaes obras são: *Hagbarth e Signe, Palnatoke, Hakon Jarl, Hugo de Rheinberg, Aladdin, Corregio.* Os seus melhores discipulos são Ingemann, Brédahl, Hauch, Hertz, auctores de tragedias, de comedias, de «vaudevilles». Alguns tornaram-se celebres. Heiberg (1758-1860), director do Theatro Real, de Copenhague, teve com poucos a intuição scenica. Moeller faz varias traducções cuidadas; Holst adapta diversas peças allemans; Boye escreve dramas historicos e resuscita as figuras das lendas heroicas do norte.

Mais modernamente applaudiu-se Erik Bogls, censor do Theatro Real, vaudevillista apreciado; Henning Jensen, romancista, Gjellerup, romantico, com alguns topicos naturalistas, que dão *Peixes de abril, Palavras e actos, Veneno e contra veneno,* para só citar de cada um delles as suas melhores obras. Etmann amontôa «vaudevilles» e comedias: *Os solteirões, Esta querida familia, A grande mascarada, Na provincia;* Edouard Brandes produz *Asgerd, Amor, Remedios, Areias movediças, Uma visita, Noivado.* É equitativo assignalar do romancista Schandorph: *No hotel, As raparigas de Sivertsen;* do poeta Von der Recke: *Bertrand de Born,* «A rainha Eigra»; do novellista Larsen, pintor das existencias transviadas: *Mulheres, Honra;* de Benzon, o mais popular de todos: *Um escandalo, Sportsmen, Anna Bryde.* Convem não esquecer Wied, Hoger, auctor da *Familia Jensen,* Emma Gad, Einar Christiansen, Rosenberg, Holst, e muito principalmente um dos maiores poetas, Holger Drachmann, o Shakespeare dinamarquês.

Holger Drachmann, ainda pouco conhecido no sul da Europa, lucta vantajosamente no norte com Ibsen e Björnson. As suas obras abundam, a maioria dellas melodramaticas, isto é, destinadas a ser declamadas com acompanhamento de musica. Drachmann tratou da historia antiga no *Alcibiades* ou *Os gregos em decadencia;* da historia estrangeira na *Felicidade de Arenzano;* da antiga mythologia escandinava no *Völund o Ferreiro;* do conto

de fadas, no *Era uma vez*... Numa obra, traça quadros de genero: *A gente de Strandby;* noutra, desenha grandes e pictoriaes frescos: *Renascença,* em que descreve a Italia desse tempo e a renovação moral de um artista pelo verdadeiro amor; noutra ainda ataca a questão social; no *Bom Karl,* numa acção heroica medieval, que tem por fim prégar aos senhores a partilha dos seus bens por todos os servos fôrros. Em toda esta bagagem dramatica, da escola romantica do principio do seculo XIX, elle deixou vestigios. Os pormenores historicos são precisos, e a observação psychologica finissima. A Dinamarca abriu as suas portas ás idéas modernas e Drachmann não se dedignou tratar dos direitos feministas na *Chrysalida e Borboleta.*

Se accrescentarmos ao que escrevemos que George Brandes, irmão do dramaturgo, fundou uma escola de crítica, vêr-se-á que a litteratura dramatica dinamarquêsa póde emparelhar com a das outras nações.

Durante muito tempo a litteratura norueguêsa confunde-se e faz parte da dinamarquêsa. Uma parte dos dramaturgos atrás citados, antigos, eram norueguêses. Modernamente avultam tres escriptores dramaticos norueguêses muito notaveis:

Bjöernstjerne Bjöernson, nasceu em 1832. Director do theatro de Christiania, provocou o rei Oscar a duello por ter criticado uma das suas obras, o que lhe valeu um anno de prisão. Escreveu as seguintes peças: *Halte-Halda, Entre os*

combates (1858), *Sigurd Slembe,* trilogia (1862), *Maria Stuart na Escocia* (1864), *Os recemcasados* (1865), *Uma fallencia, Leonardo* (1879), *O novo systema* (1879), *Uma luva, Além das forças, Monogamia e polygamia* (1897), *Amor e geographia.* Henrik Ibsen (1828-1907) escreveu cêrca de trinta peças. As melhores são: *Catilina, O tumulus, Ghilda de Solhaug* (1856), *Olaf Liljekrans* (1857), *Comedia de amor* (1862); os dramas historicos, *Senhora Inger d'Œsteraad* (1855), *Guerreiros de Helgeland* (1857), *Pretendentes á corôa;* os dramas philosophicos, *Brand, Peer Gynt* (1867), *Imperador e Galileu* (1873), *Os sustentaculos da sociedade* (1877), *Casa da boneca* (1879), *Os espectros* (1881), *Um inimigo do povo* (1882), *Pato bravo* (1884), *Rosmersholm* (1886); o drama symbolico, *A Dama do mar* (1888); o drama realista, *Hedda Gabler* (1891), *Solness o constructor* (1892), *O pequeno Eyolf* (1894), *João Gabriel Borkman* (1896), *Quando os mortos acordam* (1900). Além destes dois ha Gunnar Heiberg, cuja biographia e peças não encontramos em nenhuma encyclopedia.

* * *

O primeiro escriptor dramatico sueco que encontramos é Olof Danin (1708-1763) denominado «o fundador da prosa sueca»; em seguida apparece Reinhold Gustaf Modée (1689-1752), imitador de Molière; depois Gustavo III, e successivamente

Erik Gustaf Geijer (1783-1847), Per Henrik Ling (1776-1839), A. A. Afzelius (1785-1870), Augusto Strindberg (nascido em 1849), Anna Carlota Edgren Leffler (1849-1892), Gustaf af Geijerstam (nascido em 1858), Tor Hedberg (nascido em 1861), etc.

* * *

A Russia teve, como todas as nações, dramas biblicos. Estes eram em versos sylábicos. O drama foi da Polonia, introduzido ali no principio do seculo XII. No reinado de Aleixo Mikhailovitch (1645-1676), Moscou viu as primeiras tentativas da litteratura dramatica russa. Em meados do seculo XVII realisa-se uma especie de exhibição de títeres chamados *dertep,* que representavam themas populares e leigos. São espectaculos embrionarios, que despertam o primeiro sentimento dramatico do povo. Todavia o theatro russo propriamente dito é resultado do progresso da civilisação occidental. O drama regular nasce com uma singular vocação manifestada no corpo de cadetes em S. Petersburgo.

Um militar dessa corporação, A. Sumarokoff (1718-1777), funda o theatro russo moderno. Toma Racine e Voltaire para modelos, e escreve peças tendo por base assumptos da historia nacional, tal como o *Falso Demetrio.* Tambem traduziu o *Hamlet.* As suas obras tragicas obtiveram mais exito que as comicas, mas é principalmente na

comedia que manifesta notaveis aptidões. Catharina II (1729-1796) allia aos seus dotes governativos o de satyrisar em comedias as loucuras e fracos dos seus vassallos. Patenteou excellentes faculdades de comediógrapha tomando para modelo Shakespeare. Considera-se no entanto Von Vizine (1718-1777) como o verdadeiro criador da comedia de costumes, a quem se emparelha A. N. Ostrovsky (1823-1886) natural de Moscou.

Ozerof (1770-1816) escreve diversas tragedias, inspiradas na litteratura dramatica francêsa. Joukovsky (1783-1852) traduz differentes peças. Griboiedof (1779-1829) dota a Russia com uma comedia verdadeiramente nacional. Pouchkine (1799-1837) impõe-se á attenção da Europa e com elle surge uma pleiade de nomes bem conhecidos que são Lermontof (1814-1841); Koltsof (1799-1842); Bielinsky (1811-1848); Gogol (1809-1852) auctor do immortal *Revisor;* Ivan Tourguenef (1818-1883); Herzen (1812-1870); Tolstoi (nascido em 1828); Dostoiewsky (1818-1881); Pisemsky (1820-1881); Khomiatof (1802-1866); Tioutchef (1803-1873); Nekrasof (1822-1878); Apollo Maikof (1821-1897); Polvosky (1820-1897); Fet (1820-1892); Plestcheef Nadson, Tchekhof, Ouspeusky, Gorki, etc.

O theatro russo não póde commentar nem criticar a igreja nem as prerogativas do tzar; com excepção destas restricções é-lhe concedida ampla liberdade senão larga licença.

XVII

De Gil Vicente a Almeida Garrett

Fórmas dramaticas antigas — Os autos de Gil Vicente e a sua escola — A escola classica — Sá de Miranda — Antonio Ferreira e a pleiade portuguêsa — A regressão — A tragicomedia dos jesuitas — Influencia do theatro classico, do italiano, francês e hespanhol — As «mogigangas» — Antonio José da Silva, o *Judeu* — «Farças de cordel» — Manoel de Figueiredo e os seus companheiros — A Opera — Os «Elogios» — A Velha e Nova Arcadia — O Romantismo — A obra de Garrett — O theatro normal — O theatro moderno — Artistas.

Embora o theatro existisse na Europa, nas suas tres fórmas — hieratica, aristocratica e popular — desde épocas recuadas, todos os críticos e historiadores são concordes em opinar que o fundador do theatro português foi Gil Vicente. Os antecedentes theatraes do nosso grande comediógrapho foram as *oratorias,* os *mysterios,* as *moralidades,* que já ficaram descriptos nos capitulos anteriores; as *paradas,* os *torneios,* os *bafordos,* as *côrtes de amor,* os *albardãos* ou scenas dramaticas; as *mantas,* termo que deu origem ás comedias de capa e espada; os

ribaldos e *foliões,* representações á borda dos rios e debaixo da folhagem; a comedia improvisada, os *reinados* ou festas dos Reis; os *jograes,* os *chaques,* os *chulas,* a *chacota,* os *estrambelhos,* os *dialogos trovadorescos,* as *balladas* e *serranilhas dialogadas,* os *arremedilhos,* as narrativas dramaticas dos peregrinos, os *arremedilhos,* os *bufos,* os *titeres,* os *bonifrates,* os *jogos scenicos,* os *momos,* os *crisantos,* os *entremêses,* as *pantomimas,* etc.

Os nossos monarchas, como os de outras nações, protegiam e até instigavam certas representações na côrte, com tal ou qual caracter de theatralidade. Entre esses soberanos um dos que mais se notabilisou nesse ponto foi D. João II. Nos *momos* com que quiz celebrar o casamento do filho, do principe D. Affonso, effectuados em Evora, o rei desempenhou o papel de «Cavalleiro do Cysne», bem como os mais notaveis e brilhantes cortezãos, para dar maior realce ás festividades, se incumbiram da representação de varias personagens.

Não mencionaremos aqui as eruditas investigações realizadas para destrinçar a individualidade do poeta da de seu tio ourives e ainda de outra com o mesmo nome. Trataremos neste capitulo apenas do Gil Vicente fundador do theatro português.

Parece averiguado que o genio dramatico do poeta despertou com as festas a que alludimos e com o historico *Momo dos Santos,* realizado a 4 de setembro de 1490. A sua primeira obra dramatica,

Monologo de um Vaqueiro ou *Auto da Visitação,* representou-a elle a 8 de junho de 1502, ante a rainha D. Maria, segunda mulher de D. Manoel, quando ella estava de parto. A este primeiro trabalho, excellentemente acolhido, seguiram-se innumeros *autos,* sendo os mais citados delles, o dos *Reis Mayos,* da *Sibilla Cassandra,* de *San Martinho,* dos *Quatro tempos,* da *Alma,* da *India,* da *Barca do Purgatorio,* da *Moralidade,* traduzido para castelhano, *Pastoril Português,* da *Serra da Estrella,* como a de *Inez Pereira,* da *Feira,* da *Luzitania,* de *Mofina Mendes,* da *Cananéa,* da *Festa,* eruditamente reproduzido pelo conde de Sabugosa, etc., e uma porção de farças, tragicomedias e ainda outras fórmas dramaticas. A influencia que Gil Vicente teve no desenvolvimento do theatro português foi enorme e não pouco concorreu para a gloria da litteratura patria fundando a escola que tantos discipulos e continuadores de merecimento contou.

Foi contemporaneo do grande comediógrapho e seu continuador Affonso Alvares. Era mulato, natural de Evora, foi serventuario do bispo daquella diocese, D. Affonso de Portugal, e em 1521 veiu para Lisboa exercer a profissão de mestre-escola. Escreveu os autos de *Santa Barbara,* de *Santo Antonio,* de *San Thiago apostolo* e de *San Vicente Martyr.*

Antonio Ribeiro Chiado, sobre quem o anterior desfechou inexoraveis satyras e que lhe retribuiu com egual furia, era tambem natural de Evora.

Vestiu o habito de S. Francisco e por morar no Chiado ficou-lhe a alcunha. Admirador de Gil Vicente e amigo de Luiz de Camões, deixou os autos da *Natural Invenção,* das *Regateiras, Pratica de compadres,* de *Gonçalo Chambão,* etc.

A esta denominada escola de Gil Vicente em Evora segue-se a de Lisboa.

Representa-a Balthazar Dias, a quem é concedido o privilegio de explorar os seus autos em 1537. Natural da Madeira, é auctor dos autos de *Santo Aleixo,* de *Santa Catharina* e ainda doutros.

A este período pertencem diversos autos anonymos taes como o da *Geração humana* (1536); o de *Deus Padre, Justiça* e *Misericordia;* o do *Dia de Juizo;* o do *Duque de Florença* (1564); de *Florisbel;* de *Guiomar do Porto;* o das *Padeiras,* do *Caseiro de Alvalalde,* do *Escudeiro surdo;* um popular em Sacavem, em 1560; dos *Escrivães de Pelourinho,* de *Braz Quadrado,* etc.

Luiz de Camões (1534-1591) imitou de Plauto o *Auto dos Amphytriões,* e escreveu o de *El-rei Seleuco,* o de *Philodemo,* em 1555, e ainda outras obras dramaticas.

Gil Vicente, neto do poeta, compõe o *Auto da Donzella da Torre* e o de *D. André;* Jorge Pinto, morto em 1523 (?) deixa-nos o *Auto de Rodrigo e Mendo;* Henrique Lopes (1539-1587) lega-nos os da *Cena Policiana* e da *Celestina;* Jeronymo Ribeiro Soares dá o seu contingente com o *Auto do Physico.*

A escola de Gil Vicente estende-se a Coimbra e Santarem. Antonio Prestes (1530), inquiridor do civel em Santarem, escreve os *Autos da Ave Maria,* do *Procurador,* do *Desembargador,* dos *Dois Irmãos,* da *Ciosa,* do *Mouro Encantado,* dos *Cantarinhos.* Simão Machado é um dos ultimos deste grupo, ligando o seu nome ás comedias da *Pastora Alféa* e de *Diu.* Completa a lista Fr. Antonio de Portalegre e Balthazar Estaço, ambos com obras dramaticas filiadas na escola do seculo XVI.

A Italia exerceu sobre Portugal a influencia a que outros países mais cultos não conseguiram subtrahir-se. Alguns dos nossos artistas viajaram, estudaram o movimento que se realizava, acompanharam-no de perto, e, em consequencia dessas viagens, desses estudos, desse exame tão de cêrca, estabeleceu-se entre nós a denominada escola classica. Teve ella fervorosos cultores, e alguns de valor. Entre estes ultimos contam-se:

Jorge Ferreira de Vasconcellos (1527-1548). Nasceu em Lisboa ao que se presume. Foi da casa dos Condes de Aveiro, depois escrivão do thesouro real e da Casa da India. Publicou a comedia em prosa *Euphrosina,* imitação da *Celestina hespanhola,* o que fez com que incorresse nas censuras do *Indice expurgatorio,* e que appareceu remodelada em 1616; a *Ulyssipo,* de grande merito, não pelo entrecho mas pelo classicismo da linguagem, pelas indicações dos costumes nacionaes e pelos anexins. Em 1618 foi publicada a *Aulegraphia,* já depois da

morte do auctor. Deixou em manuscripto a comedia *O peregrino*. A sua linguagem era purissima e original.

Francisco Sá de Miranda nasceu em Coimbra em 1485. Foi um dos maiores poetas portuguêses. Doutor pela universidade da sua terra natal, partiu para Italia em 1521. Visitou ali as cidades mais florescentes e conviveu com os homens mais illustres. A Renascença empolgou-o. De regresso reage contra a fórma do auto e escreve a comedia *Estrangeiros*. Em redor de Sá de Miranda agrupam-se homens de talento. Em 1560 é publicada outra comedia sua *Vilhalpaldos*. É elle quem dá á escola italiana o maximo realce e quem dota o theatro de uma sentimentalidade pouco conhecida até ahi.

Antonio Ferreira (1528-1569) era natural de Lisboa. Conhecedor de poetas gregos e latinos escreveu a comedia *Bristo* e *Cioso* e a primeira tragedia regular *A Castro,* baseada na lenda de Ignez de Castro, tanto em voga em Coimbra como no resto do país. Desembargador da Relação foi um cultor primoroso das letras patrias. Parte das suas obras só foram publicadas depois da sua morte.

No seculo XVII houve como uma regressão aos autos iniciados por Gil Vicente. Nesse período e antes floresceram alguns comediógraphos cujos nomes e obras a historia do theatro regista. Temos para não alongar demasiado este capitulo, entre outros, Braz de Rezende, frade dominicano,

que escreveu duas obras sem grande valor: *Auto do Pranto de Magdalena* e o do *Pranto de S. Pedro.* João de Escobar, auctor do *Fidalgo de Florencio* e de uns *Motetos,* publicados em 1620. Gaspar Severim, que morreu em 1598, deixando duas comedias inéditas. Sebastião Pires, natural do Porto, feitor da alfandega do Fayal (1556), que escreveu a *Representação de gloriosos feitos do sagrado Texto e Nau do filho de Deus.* Antonio Pires Gonge, natural de Santarem, que compôz grande numero de comedias e dialogos. Francisco Rodrigues Lobo (1565 (?)-1639), um dos nossos mais brilhantes poetas, oriundo de Leiria, formado em canones, que escreveu pouco depois de 1614 o *Auto del nascimento de Christo y edicto del Imperador Cesar Augusto:* e ainda varias obras como as de Fr. Antonio da Estrella, do Padre João Ayres de Moraes, Francisco Lopes, Villas Boas Sampaio, etc. Mas quasi tudo isso se sumiu na destruição ordenada pelo *Indice Expurgatorio,* que acima citamos.

Seria imperdoavel esquecimento não evidenciar o nome de D. Francisco Manoel de Mello, que só concorreu para a scena portuguêsa com o *Auto do Fidalgo Aprendiz,* representado na côrte de D. João IV, e que é, na opinião de varios investigadores, a bem dizer, o ultimo vestigio do theatro nacional.

Pouco se salvou do exterminio determinado pelo fanatismo. A custo conseguiu passar á posteridade a *Euphrosina* de Jorge Ferreira de Vascon-

cellos, a que já alludimos, mas mutilada pelo Santo Officio. Aos autos e comedias genuinamente nacionaes succederam-se as tragicomedias dos jesuitas, representadas nos conventos, e que um crítico designa por «pesados e indigestos empadões litterarios», em latim, com que se commemoravam as datas solennes dos principes, as festividades ecclesiasticas, etc. Esse genero de peças causou uma deleteria influencia na educação do povo. Os jesuitas pretendiam com ellas avassallar a consciencia da nação offuscando-a com a magnificencia dessas exhibições, absolutamente infructíferas e contraproducentes.

Os sacerdotes que maior voga gozaram nessa qualidade de producções theatraes foram: frei Luiz da Cruz, que tinha o mesmo nome do auctor da tragedia *Sedecias* representada em 1570 deante de D. Sebastião, em Coimbra; o padre Antonio de Sousa, Affonso Mendes, Antonio de Abreu e muitos mais que seria fastidioso enumerar.

A tragicomedia dos jesuitas não era como a definiu Desmarets—uma peça cujos principaes personagens são principes, e os accidentes são graves e funestos, mas cujo fim é feliz, ainda que nada tenha de comico—significava coisa diversa. A mais notavel dessas tragicomedias, escreve um historiador, é a que com o titulo em hespanhol de *Real tragicomedia del descobrimiento y conquista del oriente por el felicissimo rey decimo quarto de Portugal D. Manuel de gloriosa memoria*... se repre-

sentou no Collegio de Santo Antão, deante de Filippe II, a 21 e 22 de agosto de 1619. O luxo dessa tragicomedia excedeu tudo quanto se havia visto até ahi. Os mais opulentos fidalgos emprestaram para essa festa as suas joias. O conjunto era deslumbrante. Vasco da Gama apparecia em scena com um collar de peças de ouro e de diamantes que valia mais de sete mil ducados, trazendo á cintura uma espada de ouro que pertencera a D. João II. Dos complicados machinismos dessa peça se póde fazer idéa pela seguinte nota: «apparece uma galera de mais de trinta palmos de pôpa á prôa com toda a cordoalha e enxarcias que soe levar um galeão da India, perfeita e acabada, que até a sineta levava; assim levava dez peças de bronze, quatro por banda e duas na prôa, que no palco se dispararam».

O theatro francês, como o theatro italiano, influira no desenvolvimento do português, como no de muitas outras nações. Nem o proprio Gil Vicente se furtara á sua acção. O seu predominio, junto com o do denominado theatro classico, contribuiu poderosamente, affirmam os críticos, para a decadencia do tablado nacional. Após este periodo surge o chamado theatro hespanhol, succedendo-lhe depois as comedias *moraes* e *jocosas* de Pedro Salgado. Damos o titulo de uma, publicada em 1645, por curiosidade: *Dialogo gracioso, dividido em tres actos, que contem a entrada que o marquês de Terracusa, general de Castella, fez na campanha*

da cidade de Elvas, tratando de a conquistar e o forte chamado de Santa Luzia junto á dita cidade e a retirada que fez á de Badajoz, com perda de muita gente sua e de reputação. Imagine-se que bello titulo para um cartaz de hoje. Pedro Salgado escrevia no estylo gongorico e extravagante do tempo.

Christovam Ferreira seguiu-o por esse mesmo trilho; Antonio Henriques Gomes, educado em Castella e em França, onde foi mordomo e conselheiro de Luiz XIII e cavalleiro de S. Miguel, escreveu diversas comedias em hespanhol, um elogio do cardeal Richelieu e varias poesias em louvor de Anna de Austria e de Luiz XIV. D. Bernardo Ferreira de Lacerda, que foi um dos talentos mais encyclopedicos, conhecia o hebraico, o grego e o latim, era versadissimo em sciencias mathematicas, philosophicas e historicas, falava muitas linguas e escreveu varias poesias e obras de theatro. Houve ainda outros que, filiados na escola de Gil Vicente, compozeram os seus trabalhos segundo as linhas geraes do mestre.

Nessa época abundam os dramas liturgicos, as comedias de capa e espada, as éclogas, as operas, os vilhancicos, tudo sob a influencia da escola dos seiscentistas. D. Francisco Manoel de Mello, de quem atrás falamos, quiz reagir contra a decadencia do theatro, criticou e commentou o que se lhe afigurou digno de censura, D. João IV não gostou desse revolucionario, e o dramaturgo soffreu de-

morado encarceramento. Refreado assim o pensamento pelas grades das prisões, apparecem com o seculo XVIII as *mogigangas,* companhias ambulantes que representavam entremêses chulos e burlescos e *pantomimas* boçaes e até obscenas. O theatro português parecia então votado a um aniquilamento completo.

Como quasi sempre succede em circumstancias analogas surge nesse momento uma especie de Messias, o infeliz e talentoso Antonio José da Silva, o *Judeu* (1705-1739). Nascera no Rio de Janeiro, o illustre comediógrapho, filho de um advogado de origem judaica. Vindo para Lisboa por ordem de D. João V, formou-se em canones em Coimbra. Os seus primeiros versos valeram-lhe a tortura inflingida pela Inquisição em 1726, que lhe despedaçou os dedos das mãos. Em 1733 fez representar no theatro do Bairro Alto a *Historia do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança.* Alcançou um triumpho. Depois dessa foram representadas as seguintes peças: *Esopaida* (1734), *Os encantos de Medéa* (1795); *Amphytrião* (1736); *Labyrintho de Creta* (1736); *As guerras do Alecrim e Mangerona* (1737); *Variedades de Proteu* (1737). Quando se ensaiava a nova peça *Precipicio de Phaetonte,* o poeta, a mulher e a mãe foram presos por ordem do inquisidor-mór. A inveja e o fanatismo perderam o maior escriptor comico depois de Gil Vicente. A mãe e esposa do infeliz ficaram presas indefinidamente e a 19 de ou-

tubro de 1739 foi queimado vivo no campo da Lan, apenas com trinta e quatro annos, o portentoso comediógrapho, no meio dos apupos do povo a quem elle tanto divertira. O *D. Quixote* traduziu-o para francês Ferdinand Denis e figura nos *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*. Assim se mallograram os desejos de dar ao theatro nacional um novo aspecto, de lhe inocular nova seiva que o levantasse do marasmo em que a estupidez o sepultara e que alegrasse a sociedade portuguêsa triste e boçalmente fanatisada.

Durante um largo período do seculo XVIII não só se representam ainda autos e outras peças de Gil Vicente, mas ainda Francisco Vaz Lobo com os seus entremêses, Diogo da Costa Lisbonense com as suas obras e Balthazar Luiz da Fonseca com os seus autos continuam a affirmar a preponderancia do ínclito fundador do theatro português.

A despeito de todas as peias da Inquisição floresceram nessa quadra ominosa de despotismo e de ignorancia alguns comediógraphos populares, como Nicolau Luiz, auctor de numerosas *farças de cordel*. Chamavam-se *farças de cordel* por serem expostas á venda na rua ou debaixo das arcadas penduradas em cordeis. A designação abrangia tambem a litteratura popular de pouco merecimento. Nicolau Luiz da Silva, mestre de meninos ou escrivão do povo, compôz immensas dessas peças, entre ellas os *Maridos Peraltas,* representadas na segunda metade do seculo XVIII. As *farças de cordel* abastece-

ram o theatro desde 1753 até 1853, um seculo exactamente; pelo menos o paciente e erudito investigador Rodrigo Felner conseguiu colleccionar uma porção enorme dellas, escriptas durante essas duas datas. A primeira tem por titulo *O juiz novo das borracheiras* e a ultima *O barbeiro pobre.*

No theatro do Bairro Alto, que diversas vezes citamos, e que descreveremos mais largamente noutro capitulo, era representado com applauso o entremês e o proverbio popular. Cultivaram-no com habilidade e graça, entre outros, Manoel José de Paiva (1706-(?)1760). Usava elle o pseudonymo de Sylverio da Sylveira e Sylva. É auctor de uma serie de comedias no gosto hespanhol: *Talhada está a ração para quem a ha de comer, A fortuna não é como se pinta, Guardado é o que Deus guarda, Não ha bem que sempre dure nem mal que se não acabe, Só o amor faz impossiveis,* (Ignez de Castro), *Quem boa cama fizer nella se deitará.*

Outro comediógrapho muito apreciado dessa mesma época era Leonardo José Pimenta, mestre de calligraphia no antigo collegio dos Nobres. São seus os seguintes entremêses: *A ambição dos Tartufos invadida, As desordens dos Peraltas, O peralta malcreado, Chocalho dos annos de D. Lesma, Casadinhas da moda, A assembléa do Isque, O velho impertinente e allucinado,* etc. Ao lado deste, ou pouco depois, existiram Luiz Alvares de Azevedo, José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832) o «Josino Leiriense» da Nova Arcadia e o «Almocreve das

Petas» do povo, Manoel Rodrigues Maia, professor de latim e auctor de innumeras composições dramaticas e dentre essas das conhecidas farças: *O doutor Sovina, Madrinha russiana, Periquito ao ar, Os tres rivaes enganados.* O seu thema predilecto eram as amas de leite e as criadas de servir. Deixou tambem obras sobre pedagogia.

O theatro do Bairro Alto regorgitava de espectadores, sem excluir os frades, que gostavam immenso dessas producções em redondilha, cheias de ditos e trocadilhos. Como se vê a litteratura dramatica caminhava um pouco aos trambolhões sem surgir um genio que a salvasse de uma decadencia total. Neste meio tempo occorreu o terramoto de 1755, que não só derrubou parte de Lisboa, mas ainda mais deprimiu o espirito da população, povoando-o de um louco panico. A este aviltamento intellectual succedeu uma reacção de nobres intuitos. A consciencia publica tranquillisou-se um tanto e apparece então, como diz um historiador, a figura tão sympathica do árcade Manoel de Figueiredo, que foi nesse período da nossa historia litteraria, o escriptor que mais a peito tomou a reforma da scena dramatica, envidando todos os esforços para a reanimar e engrandecer.

Manoel de Figueiredo (1725-1801) foi official maior do ministerio dos estrangeiros e um dos fundadores da Arcadia. O seu nome pastoril era «Lycidas Cynthio». Escreveu vinte e quatro comedias originaes e cinco imitadas ou traduzidas

e oito tragedias originaes e quatro traduzidas. O publico recebeu mal a sua obra dramatica, não a comprehendeu, mas a sua acção para melhorar o theatro nacional foi intensa. Acompanharam-no nessa missão de reforma e de rejuvenescimento Pedro Antonio Corrêa Garção (1724-1772), tambem fundador da celebre Arcadia, com o nome de «Corydon Erymantheu» e auctor das duas comedias *Assembleia* e *O theatro novo,* que, na verdade, não valem muito; Antonio Diniz da Cruz e Silva (1731-1799), egualmente fundador da Arcadia, progenitor do celebre poema heroi-comico *Hyssope* e de differentes peças; Miguel Tiberio Pedegache; Francisco José Freire (1719-1773) o «Candido Lusitano» da Arcadia, traductor de differentes comedias italianas representadas em Lisboa em 1737 e auctor de, entre outras, da comedia *A mulher pelo avesso;* Domingos dos Reis Quita (1728-1770), barbeiro, auctor das tragedias *Ignez de Castro, Astarto, Megara, Hermione* e do drama pastoril *Lycoris,* a sua obra prima; João Baptista Gomes, fallecido em 1803, auctor da tragedia *Nova Castro,* traduzida para allemão, que causou delirio, e traductor, em verso, das peças de Armand, *Feyel,* e de *Os Macchabeus,* de Lamotte; e ainda outros de quem mais adeante falaremos quando esboçarmos o que foi a Nova Arcadia.

Parecia ter-se iniciado uma era de grandeza para o theatro português, mas os que isso esperavam não contavam com um novo e deleterio

accrescimo de fanatismo. A rainha D. Maria I por si, ou por suggestão alheia, prohibiu que no tablado apparecessem mulheres. Ficavam assim excluidas de manifestar o seu enorme talento scenico a afamada cantora Luiza Todi, a celebre tragica Cecilia Rosa, a illustre comica Maria Joaquina, qualquer creatura do sexo feminino. O theatro fôra desta vez condemnado a irremediavel decadencia. A ponto tal que o intendente Pina Manique, que está muito longe de ser a fera selvagem que muitos escriptores coevos se comprazeram em pintar, embora em questões de liberdade fosse cegamente reaccionario, se apressou a deferir o pedido feito em dezembro de 1780 por Paulino José da Silva e Henrique da Silva Quintans para explorar em certas condições o theatro da Rua dos Condes. Todavia a exclusão das mulheres da scena foi mantida com o mais estupido rigor.

Não inclue esta compilação assumptos que se prendam com a historia da opera, faremos apenas uma excepção no que se relaciona com a cantada em Lisboa. Transcrevemos por isso, com a devida vénia, parte de um substancioso artigo devido á penna investigadora e erudita de Firmino Pereira, que tanto amor dedicou sempre ao theatro português.

No seculo XVIII a opera italiana floresceu de um modo brilhantissimo. A côrte, cheia de dinheiro, gastava-o nesses espectaculos realmente

admiraveis, que as chronicas do tempo descrevem com largueza, pondo em relêvo a sua magnificencia. Póde dizer-se que todo esse seculo XVIII foi absorvido pela opera, que trouxe a Portugal os mais afamados artistas do estrangeiro, scenógraphos, architectos, musicos e cantores. Segundo d'Aucourt e Padilha *(Memorias)* a primeira vez que se ouviu musica italiana em Lisboa foi em 1682. Dahi em deante appareceram varias companhias, mas o genero que prevalecia era o religioso: vilhancicos, lôas, cantatas, pastoraes, etc., que se cantavam nas igrejas e nos paços reaes. Foi esse o primeiro período da musica dramatica

O segundo período vae de 1735, anno em que aportou a Lisboa a celebre companhia das Paquetas até o anno fatal do terramoto (1755). Aos espectaculos musicaes e aos presepios, succederam-se as grandes e luxuosas operas cantadas nos theatros que os mais celebres artistas estrangeiros construiram e aformosearam com extraordinaria riqueza. Na Academia de Musica, na Opera do Tejo, nos theatros de Salvaterra, Queluz, Ajuda, deram-se recitas magnificas, em que tomaram parte os mais celebres cantores do tempo, como Caffarelli e Gisielli, e os mais afamados compositores, como Janelli, Cimarosa e David Perez, que a munificencia régia enchia de ouro e pedras preciosas. Com a abolicão dos privilegios concedidos ao Hospital de Todos os Santos, que até uma certa época possuiu o exclusivo dos theatros da capital, a

qualquer foi licito dar espectaculos de opera. O enthusiasmo pela musica foi tal que até os padres da Congregação do Oratorio estabeleceram um theatro onde, pelo carnaval, se cantavam peças profanas. A nação estava cada vez mais pobre, mas D. João v, a côrte, os frades, regalavam-se fartamente.

O terramoto de 1755 arrazou os theatros, e esta circumstancia fez com que, durante o largo período de doze annos, as representações publicas estivessem suspensas. Escapando, porém, á horrorosa hecatombe os theatros régios de Queluz, Salvaterra e Ajuda, ali, e nos theatros particulares que então existiam, a côrte divertia-se. No anno seguinte ao da catástrophe, em 1756, David Perez fazia representar naquelles theatros operas magnificas. Mas o período aureo da opera italiana principiou em 1764 para findar em 1792. D. José, que continuou as dissipações de D. João v, contractou lá fóra os artistas mais notaveis, quer cantantes, quer scenógraphos e decoradores.

A musica adquiriu tal popularidade que dos theatros régios passou para os theatros do Bairro Alto, do Salitre, da Rua dos Condes, onde o publico acudia, com grande satisfação de Pombal, que animava esses divertimentos para poder governar á vontade. Marcos Portugal imprimiu grande esplendor a estes espectaculos. Quiz este illustre musico introduzir o costume de se cantar em português, mas nada conseguiu, apesar da grande

cantora Todi se prestar de muito bom grado a essa innovação.

Os lisonjeiros e subservientes criam os *Elogios,* genero dramatico destinado a adular os sentimentos dos aulicos. O genero curta carreira fez. As idéas democraticas vindas de França espalharam-se com rapidez, apesar de todas as providencias repressivas de Pina Manique e da espionagem que se exercia sobre toda a gente. Os theatros quasi fecharam por medida de precaução policial. A musica, por intermedio dos hymnos revolucionarios de Delagrac, de Mehul, de Gretry, de Lesueur, de Cherubini, transformava-se agora em propagandista de principios republicanos. Cerradas as salas de espectaculo, entoava-se, á surdina, depois de trancadas as portas, nos cafés, os canticos que em Paris atroavam a via publica, o *Chant des victoires,* o *Chant du retour,* etc., mas isto muito a medo, de modo que os beleguins do intendente não ouvissem essas notas agitadoras e radicaes, consideradas muito mais perigosas que qualquer mortifero flagello.

Duas palavras ainda sobre a *Velha* e *Nova Arcadia.*

A differentes escolas succedeu a seiscentista com as suas pittorescas academias litterarias dos *Ambientes* (1615), dos *Anonymos* (1637), dos *Solitarios* (1664), dos *Generosos* (1647) e dos *Irregulares* (1663). A *Arcadia de Lisboa* organisou-se com os elementos aproveitaveis da *Academia dos*

Occultos. Esta instituição floresceu entre 1757 e 1774. Veiu então a *Nova Arcadia,* fundada em 1793, que pouco ou nada fez, e que, como diz o escriptor que atrás citamos, em vez de se dedicar á tragedia continuou a explorar a fórma irrisoria do *Elogio.* Houve *Elogios* de varias especies, desde o religioso em honra da Virgem Maria, como o denominado *A graça triumphante da culpa,* até o politico, para celebrar a assignatura do tratado de paz, *A paz de 1801.*

Entretanto alguns continuadores da *Velha Arcadia* faziam o possivel para melhorar a situação crítica do theatro nacional. Manoel Joaquim Borges de Paiva, morto em 1824, escreveu as tragedias *Nova Osmia, Polidoro, Jonas* e *Lucinda;* Manoel Caetano Pimenta de Aguiar (1765-1832), foi auctor das tragedias *Arria, Caracter dos lusitanos, Conquista do Peru, Dois irmãos inimigos, D. João I, Destruição de Jerusalem, D. Sebastião em Africa, Eudoxia Licinia, Morte de Socrates, Virginia,* etc.; José Maria da Costa e Silva (1788-1854) escreveu as peças *Affonso Henriques, D. Sebastião* e *D. João de Castro* e traduziu o *Catão* de Addison, *Zulmira* e o *Cêrco de Calais* de Belloy, o *Rei Lear,* o *Macbeth* e *Saul* de Alfieri; Vicente Pedro Velasco da Cunha (1773-1844) medico, compôs as tragedias *O triumpho da natureza, Rainha de Corintho* e *Tomada de Lisboa,* e traduziu varias obras de Racine, Crébillon, Voltaire e Shakespeare; Thomaz Antonio dos Santos Silva

(1751-1816) o «Tomino Sadino» da Arcadia e amigo particular de Bocage, escreveu a tragedia *D. Sebastião em Africa* e traduziu o *Catão* de Addison, a *Vingança* e *Irmãos* de Young.

Ao mesmo tempo alguns eruditos dotavam o tablado com peças originaes e traducções conscienciosas. O padre José Manoel de Abreu e Lima (1764-1835) escreveu grande numero de obras para os theatros da capital e traduziu as peças *Pedro Grande* ou os *Falsos mendigos*, o *Retrato de Miguel Cervantes*, o *Serralheiro hollandês*, etc.; Antonio Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814), foi auctor da notavel farça *Manoel Mendes*, o *Mau amigo* em que José Agostinho de Macedo ficou a escorrer sangue, do *Palafox em Saragoça* e ainda de outros dramas e peças comicas que o publico não se cansava de applaudir; Manoel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), compôs a *Ericia ou a Vestal;* Antonio José de Lima Leitão, nascido em 1781, medico ao serviço da legião portuguêsa em França, traduziu a *Iphigenia* e a *Andromacha* de Racine; Almeida Garrett deixou-nos nessa primeira phase da sua carreira de dramaturgo as tragedias *Xerxes* (que se perdeu), *Lucrecia, Affonso de Albuquerque, Sophonisba, Atala, Merope*, como mais tarde legou á posteridade o seu immortal *Frei Luiz de Sousa, Um auto de Gil Vicente, O alfageme de Santarem, A Sobrinha do Marquês*, etc.

Faziam as delicias das platéas dessa época as farças sem pés nem cabeça, mas onde jorrava de

quando em quando a boa graça portuguêsa e onde tambem havia imaginação e fórma caracteristica, e que tinham por titulo, entre outras: *A parteira anatomica, O taful fóra de tempo, A mulher de dois maridos, As astucias de Zanguizarra, A preta de Talento,* onde as chocarrices se succediam sem dar tempo ás gargalhadas pararem. A par destas peças facetas, prazenteiras, que ensinavam o povo a rir, o que tão poucas occasiões lhe acontecia, representavam-se tragedias medonhas, dramas de arrepiar os cabellos, taes como *Abel, Phedra, D. Nuno Alvares Pereira, Vasco da Gama,* etc.

A revolução de 1820 e as festas organisadas para commemorar o advento de um novo regimen de liberdade trazem á scena o drama allegorico, *A revolução de 24 de agosto de 1820 no Porto,* de Francisco Joaquim Bingre (1763-1856). Nessa peça figuravam personagens varios, Lisia, Affonso Henriques, o Patriotismo, o Despotismo, o Douro, o Povo, a Tropa. Os espectadores victoriaram a peça com enthusiasmo, mas o genero não vingou. O gosto do publico evolucionara. Os frequentadores dos espectaculos tornaram-se mais exigentes. Queriam que ou os commovessem profundamente ou que os deixassem derreados á força de risota. Diz ainda Firmino Pereira no seu bello trabalho já citado: «Queriam tambem aquecer com os grandes lances patrioticos, acclamar a liberdade, manifestar o seu odio aos déspotas. Para esse effeito concorriam aos theatros onde se declamavam as

tragedias revolucionarias e se representavam as farças em que os miguelistas, os *corcundas,* eram cruelmente satyrisados. Assim se viveu durante muito tempo, até que um nobre esforço appareceu empenhado em restaurar o theatro nacional, convertendo-o numa instituição que honrasse a arte e o país».

«A tradição da tragedia, da comedia e da farça do seculo XVIII, termina definitivamente em 1836 nos começos da nossa vida constitucional. Com a vinda a Lisboa de uma companhia francêsa, de que mais adeante nos occuparemos, principia a carrear-se o material para a construcção do grande edificio. Com a rapida invasão do Romantismo, o movimento depressa se accentuou. Garrett, continuando a obra iniciada em 1835 por Agostinho José Freire (1780-1836), ministro do reino, acceita o encargo que lhe commette o grande patriota Manoel Passos, e consagra-se de alma e coração á reforma do theatro, ordenada por decreto de 15 de novembro de 1836, criando a Inspecção Geral dos Theatros e Espectaculos Nacionaes e constituindo a sociedade para a edificação de um theatro normal. Era egualmente criada uma escola de declamação. Iamos, pois, ter uma arte, apezar de, no decorrer dos tempos, a politica, que tudo perverte, afastar Garrett do posto em que tão nobremente combatera. Em 1842 (decreto de 16 de julho) o grande escriptor era demittido de inspector geral dos theatros, por

desintelligencia com o conde de Thomar. Mas o principal estava feito. Por portaria de 28 de dezembro de 1836, o palacio da Inquisição do Rocio era convertido em theatro de D. Maria II. O conservatorio estava criado. Os originaes affluiam. Emfim Portugal possuia uma arte dramatica. Garrett deu á sua obra todo o vigor do seu talento e da sua actividade escrevendo para o theatro as bellas peças atrás apontadas. Foi o período do drama historico, mas tanto desta fórma se abusou que Herculano, no *Jornal do Conservatorio,* claramente se pronunciou contra essa tendencia litteraria.»

A morte de Garrett fez com que a litteratura dramatica tomasse um rumo differente ao que lhe dera o grande mestre. José da Silva Mendes Leal (1820-1887) escreveu *Os dois renegados* (1839), *O homem da mascara negra* (1843), *A pobre das ruinas* (1846), *D. Maria de Alencastre* (1846), *O pagem de Aljubarrota* (1846), a farceta lyrica *O caçador* (1845), o drama *Madresilva* (1847), *Os homens de marmore* (1854), *Os homens de oiro* (1855), *Pedro* (1857), *A pobreza envergonhada* (1858), *Alva Estrella* (1859), *Os primeiros amores de Bocage* (1865), *Egas Moniz* (1861) e ainda *O tributo das cem donzellas, A afilhada do barão, As tres cidras do amor, Quem porfia mata caça, O tio André que vem do Brazil, Receita para curar saudades,* etc. Ernesto Biester (1829-1880), foi auctor de *A redempção, A mocidade de D. João V, Nobreza de*

alma, Homens serios, Um drama no mar, Peccadora e mãe, Diffamadores, O jogo, Os sabichões; Joaquim da Costa Cascaes, fallecido em 1898, escreveu *O valido, O castello de Faria, Uma noite de Santo Antonio na praça da Figueira, O alcaide de Faro, O extrangeirado, Nem russo nem turco, A pedra das carapuças, Nem Cesar nem João Fernandes, A lei dos Morgados, A caridade, A inauguração da estatua equestre, O mineiro de Cascaes.*

Além destas obras ainda se representaram nessa época os dramas: *O emparedado, O camões do Rocio, O marquês de Pombal, Affonso III, O captivo de Fez, O fronteiro de Africa, A herança do Barbadão.* Estes como aquelles são, em geral, obras dramaticas que nem concorreram para dar ao theatro nacional o brilho que elle deve ter, nem conseguiram viver senão uma existencia ephémera. Dos escriptores modernos, quatro dos que as platéas mais applaudiram, desappareceram do tablado da vida: Pinheiro Chagas (1842-1895) auctor da *Morgadinha de Val Flor, Magdalena, Helena, O drama do povo, A judia* e innumeras traducções; Fernando Caldeira (1841-1894), que escreveu em verso a *Mantilha de renda, Sapatinho de setim* e *Madrugada,* e em prosa *Os missionarios, A chilena, Sara* e *As nadadoras;* Antonio Ennes (1848-1901), auctor das peças *Os lazaristas, Eugenia Milton, Os engeitados, Saltimbanco, O luxo,* o *Divorcio* e a *Emigração;* D. João da Camara (1852-1908), que escreveu as peças *A nobreza, Charadas e charadistas, Bernarda*

no Olympo, Ao pé do fogão, D. Brizida, Affonso VI (1890), *Alcacer-Kibir* (1891), *Os velhos* (1893), *O pantano* (1894), *A triste viuvinha* (1897), *A toutinegra real, Ganha perde, O 8* (1896) e de collaboração com Gervazio Lobato escreveu as operetas *Burro do Senhor Alcaide, Solar dos Barrigas, Testamento da velha, Bibi & Companhia* (remodelação da peça *Cócó, Reineta e Facada), Valete de copas* e *A meia noite* (1900).

Não citamos demoradamente Francisco Palha (1826-1890), emprezario, auctor da *Fabia,* da *Morte de Calimbau* e *Andador das Almas,* como nos é impossivel citar cem outros.

Existem vivos uma pleiade de escriptores dramaticos. A crítica das suas obras não é para se fazer agora. São elles Rangel de Lima, Marcellino de Mesquita, Lopes de Mendonça, Eduardo Garrido, Accacio de Paiva, Eduardo Schwalbach, Julio Dantas, Lorjó Tavares, Jayme Victor, Maximiliano de Azevedo, Augusto de Castro, Augusto de Lacerda, Ernesto Rodrigues, Bento Mantua, Machado Corrêa, Cunha e Costa, Sá de Albergaria, Malheiro Dias, etc., etc.

Até 1835 a arte de representar nos nossos tablados deixava immenso a desejar. Não admira. Só em 1771 um edicto real declarou honrosa a profissão dos actores comicos. No livro *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal,* de Adrien Balbi, publicado em Paris em 1822, citam-se os nomes dos actores João Evangelista, Sebastião

Ambrosini, Victor, Theodorico, Marianno Torres, Manoel Alves, Pedrinho, Rita, etc., e não acha nenhum perfeito. Em 1835 apparece em Lisboa a companhia francêsa de Paul. Affirmam os críticos que a presença dos artistas que a compunham exercera grande influencia sobre o modo de ser dos nossos actores. Escreve um que os grandes actores do tempo, Carlota Talassi, Theodorico, Epiphanio, Moreira e Dias declamavam emphaticamente, á antiga, movendo-se na scena pesadamente em attitudes que faziam medo. A enscenação era egualmente uma lastima. Paul foi, pois, um principio de aperfeiçoamento, revelando coisas, pormenores e accessorios até então desconhecidos em Portugal, onde o melhor artista era o que gritava em berros mais tragicos, ou o que se desmanchava em gestos mais grotescos. O grande educador e descobridor dos nossos comediantes foi Emilio Doux. A classe dos actores principiou a ser tratada com consideração desde essa época, e ninguem se esquece das fulgurantes individualidades que foram para o theatro nacional Emilia das Neves, Manuela Rei, Emilia Adelaide, Emilia Candida, Gertrudes, Delfina, Rosa Damasceno, Florinda, Anna Pereira, Josepha de Oliveira, Carolina Falco, Carlos Santos, Rosa (pae), Antonio Pedro, Tasso, Taborda, Pinto de Campos, Izidoro, Polla, Cesar de Lima, etc. Dos gloriosos artistas de hontem estão retirados Virginia e João Rosa.

Na brecha ainda e com todo o fogo dos da

legião brilhante de ha pouco, resta-nos Augusto Rosa, Eduardo Brazão, Lucinda Simões, José Antonio do Valle, Joaquim de Almeida, e de hoje, um grupo limitado de artistas relativamente novos, como são Ferreira da Silva, Lucilia Simões, Angela Pinto, Lucinda do Carmo, Adelina Abranches, etc., etc. Não apontamos mais nomes para evitar quaesquer omissões involuntarias sempre faceis de se dar.

Terminaremos este capitulo com as palavras cheias de desanimo, mas verdadeiras e sensatas de Firmino Pereira: «O theatro em Portugal atravessa uma crise enorme que tende a aggravar-se e do qual não sahirá por falta de elementos que possam robustecê-lo e sublimá-lo.»

Oxalá o illustre escriptor se enganasse!

XVIII

A arte dramatica no Brazil

As dansas populares — Os jesuitas e o theatro brazileiro — Dramaturgos, traductores e artistas brazileiros — O culto do theatro no Brazil — O instincto e o sentimento da arte dramatica — O seu desenvolvimento — A influencia de João Caetano sobre os seus compatriotas — O futuro do theatro brazileiro.

As origens da litteratura dramatica brazileira foram as mesmas da litteratura dramatica portuguêsa, é certo, mas ha pontos que são privativos da maneira de ser do povo do outro lado do Atlantico. Theophilo Braga conta na sua obra *Gil Vicente e as origens do theatro nacional,* a proposito da comedia improvisada, que, na Bahia, por exemplo, pelas festas do Natal e Anno Bom, um magote de rapazes acompanha um boi de pasta, no qual se occulta um dansador, e param deante das portas cantando e respondendo entre si poeticamente. Este uso designa-se pelo epítheto de *Bumba meu boi.* Ha algumas dansas brazileiras, oriundas das festas dos Reis, que foram denominadas *Reinados.*

Mais diz o douto auctor da *Escola de Gil Vi-*

cente e desenvolvimento do theatro nacional, quando trata dessa escola no Brazil, nos seguintes trechos, que pedimos licença para transcrever:

«Os jesuitas, que no seculo XVI fizeram consistir a sua actividade no *ensino* e na *missão,* adoptaram o drama litterario para os divertimentos escolares e os autos hieraticos para a catechese e propaganda religiosa. Á imitação dos franciscanos, apoderaram-se das fórmas vicentinas para tornarem mais concreta a sua doutrinação. Foi principalmente no Brazil, que empregaram com mais vigor este meio de conversão, distinguindo-se como auctores de autos os padres Manoel da Nobrega, José de Anchieta e Alvaro Lobo. Ás vezes misturavam as duas linguas, a portuguêsa e a indigena, visando a substituir indirectamente as cantigas profanas».

Para confirmar este asserto reproduz Theophilo Braga varios trechos do proprio padre José de Anchieta e accrescenta: «Este dom que o missionario José de Anchieta possuia para se fazer ouvir pelos indigenas do Brazil, e a sua grande sympathia por esse elemento, apropriando-se das suas tradições poeticas para, por meio dellas, lhes incutir os dogmas, não podem considerar-se um simples fervor do proselitismo...»

Mais adeante informa:

«No seu livro *Patria Selvagem—Os Escravos Vermelhos,*—Mello Moraes filho narrou a representação do auto hieratico. *O Mysterio de Jesus,*

escripto em castelhano por Anchieta, e depois traduzido em português pelo padre D. João da Cunha: «No genero, o auto de Anchieta é um modelo, um typo. Além de S. Lourenço, S. Sebastião, o anjo Custodio, Nero, Decio e Valeriano, exhibem-se como interlocutores Savarana, Guaixara e Aimbirá, que representam de diabos: Pijori e Cupié, anjos da aldeia,—e o que mais?—o corvo, o urubú, a tautarana, o gavião, o cão grande e seres fabulosos. Tres diabos querem destruir a aldeia com peccados; é a substancin de um acto; S. Sebastião oppõe-se, resiste, esbraveja, e com elle S. Lourenço e o anjo da guarda. Heroes ha no auto, que se celebrisaram na guerra dos tamoyos, que são historicos. Aimbiré e Guaixara pertencem ás chronicas.»

Noutro ponto esclarece:

«Este thema hieratico era aproveitado pelos jesuitas; no livro do padre Fernão Cardim intitulado *Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuitica pela Bahia, desde 1583 até 1590,* vem apontado um *Auto do Mysterio das Onze Mil Virgens,* que se representara em uma procissão, na qual era levado um navio com as virgens dentro, e depois de festejado o martyrio eram arrebatadas entre anjos para o céo. Os recursos para estes effeitos dramaticos eram bem conhecidos por quem os sabia habilmente explorar nos prestigios milagreiros. Nesta mesma narrativa fala da representação na Bahia em 1583 de um *Dialogo Pastoril,* escripto em castelhano, português e dialecto indigena; e

descreve tambem a representação do *Dialogo da Ave Maria,* escripto pelo padre Alvaro Lobo, tomando por thema cada palavra da saudação angelica. O padre Alvaro Lobo nasceu em 1551 em Villa Real e professou na Companhia de Jesus em 1566. Na missão do Brazil seguiu o exemplo de Anchieta ensaiando a fórma dramatica do auto; o seu caracter de versista bem revela que foi professor nas escolas jesuiticas, tendo regido nos collegios de Braga, Lisboa, Porto e neste ultimo como reitor. Morreu em Coimbra em 23 de abril de 1608».

Cita mais o padre Fernão Cardim um outro *Auto do martyrio de S. Sebastião,* representado na mesma época no Rio de Janeiro: «Desembarcando viemos em procissão até á Misericordia que está junto da praia... Estava um theatro á porta da Misericordia com uma tolda de uma vela, e a santa reliquia se pôs sobre um rico altar emquanto se representou um devoto *Dialogo do Martyrio* do santo, com córos e varias figuras muito ricamente vestidas; e foi asseteado um moço atado a um pau. Causou este espectaculo muitas lagrimas de devoção e alegria a toda a cidade por representar muito ao vivo o martyrio do santo, nem faltou mulher que viesse á festa, por onde, acabado o *Dialogo,* por a nossa igreja ser pequena, lhes préguei no mesmo theatro...» Em outras descripções referem-se os jesuitas ás *Lapinhas* ou colloquios do presepio, que costumavam representar na festa da Natividade.

O effeito dos autos sobre os espiritos crédulos fazia com que os jesuitas recorressem ao espectaculo com frequencia: em 1575 representaram em Pernambuco o *Auto do rico Avarento e Lazaro pobre:* conta-se que fôra tal a commoção causada pelo auto, que muitos homens abastados se despojaram dos seus bens. Áparte o intuito ascetico, sobre a sua fórma litteraria escreve o erudito Wolf: «Vê-se que estas peças tinham ainda o caracter dos autos e entremêses que achamos em Gil Vicente e nos seus successores.» Se realmente, conclue Theophilo Braga, os jesuitas foram os iniciadores da litteratura brazileira, por uma acção reflexa de Gil Vicente é que teve inicio essa expressão da futura nacionalidade.

Theophilo diz ainda mais:

«Nas festas pelo casamento da rainha D. Maria I em 6 de junho de 1670, fizeram-se differentes representações no Brazil, as quaes nos conservaram preciosos elementos tradicionaes do velho theatro. Numa relação das festas em uma villa da Bahia, descreve-se: «dança dos officiaes da cutelaria e da carpintaria, asseiadamente vestidos com farças mouriscas, e tambem uma representação de combate entre christãos e mouros, ou propriamente a *mouriscada.*» Depois daquella dansa seguiu-se, passados dois dias: «a dansa dos *congos,* que apresentaram os ourives em fórma de embaixada, reinado que se compunha de mais oitenta mascaras, com farças ao seu modo de trajar, riquissimas pelo

muito ouro e diamantes de que se ornavam». Chegando aos Paços do Concelho, onde tomaram assento o rei e a rainha, que lhes fizeram sala «os sobas e mais mascaras da sua guarda, sahindo a dansar as *talheiras* e *quicumbre* ao som dos instrumentos proprios do seu uso e rito. Seguiu-se a dansa dos *meninos indios* com o seu arco e frecha.»

Na relação dessas mesmas festas de 1760, no Rio de Janeiro, se lê: «Sahiu pela cidade o *estado dos pardos*, seguido de dansas varias na ordem: a de um soba magico, composta de varios animaes; a de doze leões com Hercules por guia; a dos collastros, a dos aubacas e dos moleques; a das talheiras; a dos negrinhos pequenos; a de moleques pequeninos de Angola; a de Catupé e porfim o baile do Congo.»

Ha annos ainda, nas festas realizadas para commemorar o anniversario da independencia do Brazil, foram reproduzidas com grande verdade historica todas as dansas e outros folguedos populares a que se entregava o povo brazileiro, na época em que se deu esse acontecimento historico.

É no seculo XVIII que nasce o primeiro comediógrapho brazileiro, o celebre Antonio José da Silva, o *Judeu*. Se o incluimos no capitulo que trata da litteratura dramatica portuguêsa não foi, certamente, para usurpar ao Brazil essa legitima gloria. Pertence-lhe e deve ufanar-se della como nós nos orgulhamos do realce que deu ao theatro nacional, então commum aos dois países.

A este, por ordem chronologica, tanto quanto pudemos procurar, e procuramos muito, mas infelizmente as nossas bibliothecas publicas não possuem todos os livros brazileiros que deviam possuir, segue-lhe Thomé Joaquim Gonzaga Neves (1738-1819), natural do Rio de Janeiro. Formado em direito em Coimbra, auditor do segundo regimento de infanteria da Bahia, e depois de cavallaria 7 e mais tarde desembargador da Relação do Porto, cavalleiro professo de Aviz. Traduziu em verso muitas peças representadas em S. Carlos, taes como os dramas: *A Lodinka, A morte de Cleopatra, Merope, A donzella de Rab, Genebra da Escocia, O conde de Saldanha;* a comedia: *Zaira;* e a tragicomedia pastoril: *O pastor fiel.*

D. Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860) nasceu em Ouro Preto. Escreveu dois dramas allegoricos: *A coroação de D. Pedro I, O nascimento de D. Pedro II* e o *Anniversario da imperatriz D. Leopoldina;* e traduziu: *Alexandre na India, José no Egypto, Sonho de Scipião, Angelica e Medoro, Semiramis reconhecida* e *Diana e Eudemião.*

Manoel de Araujo Porto Alegre, barão de Santo Angelo (1806-1879), oriundo da cidade do Rio Pardo, professor de pintura historica e architectura e consul em Lisboa. Escreveu para o theatro as comedias: *Angelica e Firmino,* a *Estatua Amazonica;* e as operas lyricas: *A noite de S. João* e *O prestigio da lei.*

Antonio José de Araujo (1807-1869) nasceu no

Rio de Janeiro, e, entre outros trabalhos, compôs para o theatro a tragedia: *Thelaira ou os hespanhoes no Novo Mundo;* os dramas: *Entrada das tropas constitucionaes no Porto, Elevação de D. Pedro II ao throno de Portugal* e *A boa mulher;* e traduziu: *Luiz XI,* de Lavigne; *Cinna,* de Corneille; *O alchimista,* de A. Dumas e *Hamlet,* de Ducis.

Francisco José Pinheiro Guimarães (1809-1867), natural do Rio de Janeiro, crítico dramatico. Escreveu duas comedias: *A ciumenta* e *O brasileiro em Lisboa;* e traduziu em prosa: *A donzella de Orlèans* de Voltaire e em verso o *Hernani* de Victor Hugo; e os libretos das operas: *Capuletos, Anna Bolena, Torquato Tasso, Dama do Lago, Norma, Belisario, Elixir d'Amor* e *Furioso.*

Fernando José Martins (1809-1873) viu a luz em S. João da Barra, militar, advogado, jornalista. Escreveu as comedias: *O tolo fingido* e *O logro não previsto.*

Francisco de Paula Brito (1809-1861), natural do Rio de Janeiro, typographo, industrial. Deixou o drama: *Triumpho dos indigenas;* as scenas comicas: *O sorvete, O fidalgo fanfarrão* e a *Maxambomba:* e traduziu em quadras rimadas as operas: *Norma* e *Puritanos.*

João José de Sousa e Silva Rio (1810-1886), natural do Rio de Janeiro, official da ordem da Rosa e de Christo, socio do Instituto Historico e do Conservatorio Dramatico, secretario do Banco Rural e Hypothecario, official maior do ministerio

da guerra. Escreveu o drama comico: *O caloteiro por bailes* (1839); e as comedias: *O desafio, A viuva da Moda* e *Cincoenta mil cruzados de dote.*

Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), natural do Rio de Janeiro, medico, professor, deputado e diplomata. É auctor das tragedias: *Olgiato* e *Antonio José:* esta ultima com grande numero de representações. Traduziu a tragedia de Ducis, *Othelo.*

Joaquim José Teixeira (1811-1885), nasceu no Rio de Janeiro, bacharel em lettras pela universidade de Paris, advogado, formado em direito pela Academia de S. Paulo, juiz dos orphãos, delegado de policia e deputado provincial e geral, presidente de Sergipe, official da Rosa, socio fundador do Instituto dos advogados brazileiros e socio do Instituto Historico. Fez representar com agrado as seguintes peças suas: a tragedia *Camões;* os dramas: *Uma paixão, O parricida* e *O ministro traidor;* e as comedias: *João, A aposta, A familia do barão, O ministro e o seu secretario, Os dois compadres, As eleições, O juiz de paz, Tres dias de ministro, A rica de honra* e *Os dois descontentes.*

Carlos Antonio Cordeiro (1812-1866), natural do Rio de Janeiro. Era formado em direito pela faculdade de S. Paulo e advogado distincto. Deixou a comedia: *São estes os mais felizes;* e os seguintes dramas: *Os milagres de S. Francisco de Paula, O reinado de Salomão, O escravo fiel, O filho do alfayate ou as más companhias, Os parentes*

desalmados, A rainha de Hespanha ou a vingança de um filho, Notavel coincidencia ou a justiça divina e *Fatalidades da vida.*

Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), era natural de Cabo Frio. Foi carpinteiro, depois professor e escrivão do tribunal commercial. Deixou duas tragedias originaes: *Cornelia* e *O cavalleiro teutonico ou a freira de Mariemburg* e traduziu a de Ponsard: *Lucrecia.*

Luiz Carlos Martins Penna (1815-1848), nasceu no Rio de Janeiro e é um dos comediógraphos mais considerados do Brazil. Amanuense e diplomata. As suas comedias de costumes são apreciadissimas. Escreveu as bellas comedias: *O juiz de paz da roça, A familia e a festa da roça, O Judas em sabbado de Alleluia, Os irmãos das Almas, Os dois ou o inglês machinista, O dilettanti, O noviço, O caixeiro da taverna, Quem casa quer casa, Um sertanejo, O jogo de prendas, O usurario;* as peças: *Os namorados ou a noite de S. João, Os tres medicos, O cigano, Witiz ou Nero de Hespanha, Belgngbroch ou as casadas solteiras, Os meirinhos, Os ciumes de um pedestre, As desgraças de uma creancinha, O terrivel capitão da Matta, O segredo de Estado, A barriga de meu tio;* e os dramas: *Itaminda ou o guerreiro de Tupan, D. Leonor Telles, D. João de Lyra* e *Fernando ou o Santo Accusador.*

Francisco Adolpho de Varnhagen (1816-1878), nasceu em S. João de Ipanema, S. Paulo. Foi ministro plenipotenciario. É auctor do drama: *Amador*

Bueno e de um relatorio que apresentou ao Conservatorio da Arte Dramatica ácêrca das peças submettidas a provas publicas em 1841.

D. Violante Atabalipa Ximenes de Bivar (1817-1875), era natural da Bahia. Traduziu do italiano as comedias de Goldoni: *Pamella solteira* e *Pamella casada;* e do francês, de A. Dumas: *Chaile de Cachemira.* Redigiu tambem o *Jornal das Senhoras,* primeira folha escripta por uma senhora.

Antonio do Rego, nasceu em 1820 no Maranhão e morreu em Lisboa em data desconhecida. Era medico. Traduziu os seguintes dramas: *Gaspar Hauser, O cavalleiro da Casa Vermelha, Mademoiselle de Belle Isle, Simão o ladrão, O orphão da ponte de Nossa Senhora, O jogador de bilhar, Os dois serralheiros, A estalagem da Virgem, O casal das giestas* e *Clara Harlowe.*

Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), natural de S. João de Itaborahy, Rio de Janeiro. Medico, professor, official da Rosa e membro do Instituto Historico. Foi um dramaturgo de alto valor. Deixou as comedias: *A torre em concurso, O livro, O novo Othelo, Luxo e vaidade, Remissão de peccados* e *Cincinato quebra-louça;* os dramas: *O cego, Cobé, O sacrificio de Isaac, O amor da patria* e *Lusbela;* e as operas: *O fantasma branco* e *O primo da California.*

Antonio Gonçalves Dias (1823-1864), nasceu em Caxias, Maranhão. Era formado em direito pela

universidade de Coimbra, cavalleiro da Rosa, professor, primeiro official do ministerio dos estrangeiros, socio do Instituto de Historia e do Conservatorio. Entre outras obras notaveis escreveu para o theatro os seguintes dramas: *Leonor de Mendonça, Patkull, Beatriz Cenci* e *Boabdil.*

João José de Moraes Tavares, nasceu em 1823 no Rio de Janeiro. Foi empregado da contadoria de marinha. Traduziu as seguintes comedias: *O rapto da condessa,* de M. Podestat; *A estalagem da vida,* de A. Karr; *O bello marechal,* de Adam; *O modo de pensar de Beaucornet,* de Girandin; *A mania dos folhetins,* de J. Moinaux; *Os mysterios de um collete,* de Brise Barre; *O egoista.* de O. Feuillet.

Carlos Luiz de Saules (1824-1880), nasceu no Rio de Janeiro. Foi medico, membro do Conservatorio e escreveu o drama: *Manuel Beckman.*

Antonio de Castro Lopes, nasceu no Rio de Janeiro em 1827. Medico, professor, deputado, official do ministerio dos estrangeiros e condecorado com a ordem da Rosa, foi um dos primeiros escriptores dramaticos a ensaiar a escola realista. Deixou a tragedia: *Abamoacara;* as comedias: *Meu marido está ministro, Um thesouro, O compadre Susano, A emancipação das mulheres, As tres graças* e o drama *A educação.* A sua linguagem é purissimá.

Bernardo José da Silva Guimarães, nasceu em 1827 em Ouro Preto, Minas Geraes. Foi um escri-

ptor de merecimento. Publicou, entre mais alguns trabalhos para o theatro, dois dramas: *A voz do Tagé* e *Os dois recrutas*.

Constantino do Amaral Tavares (1828-1889), official de marinha. Deixou para o theatro os seguintes dramas: *S. Gregorio, O conde de Zampieri, Os tempos da independencia, Gonzaga, O Lucas da feira de Sant'Anna, Um casamento da época, Elogio dramatico* e *Saudação allegorica aos imperadores.*

José Joaquim Vieira Souto, nasceu em 1828 no Rio de Janeiro. Foi funccionario publico, jornalista, e escreveu um drama original: *Ermolai ou o servo russo,* que o Conservatorio não deixou representar por advogar a emancipação dos escravos, o que era delicto grave nessa época. Traduziu quarenta e nove peças, entre as quaes: *Trapeiro de Paris, Mysterios de Paris, Conde de S. Germano, Filho da noite, Doutor Negro, Torre de Londres, Mulheres de marmore, Dama das camelias, Por direito de conquista, Medico das creanças, Genro do senhor Poirier,* etc.

José Martiniano de Alencar (1829-1877), natural de Alagadiço Novo, Mecejana, proximo da cidade da Fortaleza, capital do Ceará. Era formado em direito pela faculdade de S. Paulo, advogado, consultor do ministerio da justiça, deputado e ministro da justiça. Foi um orador e escriptor notavel, uma gloria litteraria do Brazil, e considerado o primeiro dramaturgo daquelle país. É auctor das seguintes comedias: *O demonio familiar, O Rio de*

Janeiro verso e reverso, As asas de um anjo, O credito, A expiação; dos dramas: *O jesuita, A mãe,* e da opereta: *A noite de S. João.*

João Clímaco Lobato, nasceu no Maranhão em 1829. Formado em direito pela faculdade de S. Paulo, magistrado, escreveu os seguintes dramas: *Maria, A doida ou a justiça de Deus, O ouro, A neta do pescador* e *Parangueira;* e as comedias: *O diabo, A mãe d'agua, As duas fadas* e *O diabinho no meu quarto.*

Francisco Gaudencio Sabbas da Costa (1829-1874), natural do Maranhão, empregado de fazenda do Pará, depois da alfandega do Maranhão. Escreveu os seguintes dramas: *Francisco II ou a liberdade de Italia, Garibaldi ou o seu primeiro amor, Pedro V ou o moço velho, O barão de Oyapock, Beckman, A buena-dicha;* e as comedias: *O escriptor publico* e *Os bachareis.*

Francisco Manoel Alvares de Araujo (1829-1879), natural da Bahia, official de marinha. É auctor dos dramas: *Dedicação* e *De ladrão a barão.*

Domingos Joaquim da Fonseca, nasceu na Bahia em 1829. Depois de ser official de marinha, demittiu-se e tornou-se empregado das alfandegas. Foi membro do Conservatorio da Bahia e escreveu os dramas: *Remorsos, A ambição, Mathilde* e *Manoel Beckman.*

Caetano Alves de Sousa Filgueiras (1830-1882), natural da Bahia. Formado em direito, advogado, presidente da provincia de Goyaz, deputado pro-

vincial, escreveu as seguintes comedias: *Constantino, Lagrimas de crocodilo, A baroneza de Cayapó:* as scenas comicas: *O chapéo* e *Ora, bolas!* Traduziu de Giacometti a comedia: *Por minha mãe que está cega!*

Manoel Jesuino Ferreira (1832-1884), natural da Bahia. É auctor do drama *Antes quebrar que torcer.*

Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877), nasceu no Rio de Janeiro. Medico. Fez representar dois dramas seus: *A punição* e *Historia de uma moça rica.*

Clemente Falcão de Sousa (1834-1887), nasceu no Rio de Janeiro. Formado em direito e lente cathedratico. É auctor dos dramas *O mendigo de S. Paulo, Coração e dinheiro* e *O libertino.*

Agrario de Sousa Menezes (1834-1863), natural da Bahia. Formado em direito, advogado, fundador e presidente do Conservatorio da Bahia. Escreveu os dramas: *Calabar,* premiado em concurso, *Mathilde, Os miseraveis, Bartholomeu de Gusmão, O dia da independencia, S. Thomé;* as comedias: *Os contribuintes, Uma festa no Bomfim, O bocado não é para quem o faz, A questão do Perú, O primeiro amor, O voto livre, O principe* e *O retrato do rei.*

Antonio Achilles de Miranda Varejão, nasceu no Rio de Janeiro em 1834. Formado em direito, funccionario publico, advogado, jornalista, escreveu os seguintes dramas: *A resignação, O captiveiro*

moral, Trevas e luz, An'ath, A vida íntima: as comedias: *A época, Os excentricos,* e a opera: *A louca.*

Antonio Scipião da Silva Jucá, nasceu em 1835 na cidade de S. Miguel de Campos, Alagoas. É funccionario publico e escreveu as comedias: *Os amantes disfarçados, Pelos santos se beijam as pedras, Os tres dominós* e *Scenas escolares.*

Augusto de Castro (1835-1896). Formado em direito, funccionario. Fez representar as comedias: *A ninhada do meu sogro, Tchang-Tchang-Bung, De Herodes para Pilatos, Bandidos de casaca, Paquita* e *Nem a tiro.*

Quintino Bocayuva, nasceu no Rio de Janeiro em 1836. É um dos filhos de que mais se ufana o Brazil e com razão. Escreveu para o theatro os dramas: *Omphalia, O trovador, Um pobre louco, Pedro Favila, Claudio Manoel, De la Viola* e *Uma partida de honra;* a opera comica: *O bandoleiro.* Traduziu: *Dóminó azul, Norma, Quem porfia sempre alcança, Diamantes da corôa, Sargento Frederico, Minhas duas mulheres, Valle de Andorra, Boas noites, Senhor D. Simão, Tramoia, Grumete, Estebanilho, Marina* e *Dama do véo.*

Bernardo Taveira Junior, nasceu em 1836 no Rio Grande do Sul. Professor e escriptor fecundo, é auctor dos dramas: *Paulo, O novo jogador, Coração e dever, A soberba, A actriz, Virtude, Celina, Luiza* e *Um usurario;* das scenas dramaticas: *O anjo da solidão, O heroismo feminil, A visão de Colombo, O voluntario, O agiota, O ciume:* e da

comedia-drama: *O guarda livros.* Traduziu do francês: *A avó* e do allemão os dramas de Schiller: *Intriga e amor* e *Guilherme Tell.*

José Alves Visconti de Coaracy, nasceu no Rio de Janeiro em 1837. Membro do Conservatorio, litterato distincto. É auctor dos dramas: *Os tartufos de cá,* o *Guarany,* extrahido do romance de Alencar; e da comedia: *O theatro por dentro.* Traduziu: *Mulher, marido e amante, Filha unica, A desforra, A cabeça de Medusa, A actriz, Mademoiselle Lavallière, O vampiro, Os tres amantes.*

Duarte José de Mello Pitada, nasceu em 1837 no Rio de Janeiro. Formado em direito, adaptou e traduziu as seguintes peças: *Os miseraveis, A conversão de um calceta, A condessa de Monte Christo;* e a opereta: *Os bandidos.*

Casimiro José Marques de Abreu (1837-1860), natural de S. João da Barra. Deixou a scena dramatica: *Camões e o Jau.*

Joaquim José de França Junior (1838-1888), natural do Rio de Janeiro. Formado em direito, funccionario publico. A sua especialidade foi a comedia de costumes. Escreveu as seguintes peças: *Duas pragas familiares, Direito por linhas tortas, Typos da actualidade, O beijo de Judas, Como se fazia um deputado, Cahiu o ministerio, De Petropolis a Paris, Trumpho ás avessas, Meia hora de cynismo, Uma republica modelo, Entrei para o Jockey-club, Amor com amor se paga, O defeito de familia, Typos brazileiros, Maldita parentela, Tres*

candidatos, A lotação dos bonds, Inglêses na costa e *O carnaval no Rio de Janeiro.* Traduziu do francês diversas peças.

Joaquim Maria Serra Sobrinho, nasceu no Maranhão. Professor, deputado e jornalista. É um nome apreciadissimo no Brazil. Fez representar a revista: *Rei morto, rei posto* (1874); as comedias: *A perola sem fel* (1873), *O jogo de libras* (1868), *As coisas da moda;* o drama phantastico: *O remorso vivo* (de collaboração com Furtado Coelho): e o proverbio: *Quem tem bocca vae a Roma.* É um crítico de respeito; prova-o o seu bello livro *Galeria Theatral.*

Joaquim Maria Machado de Assis, nasceu em 1839 no Rio de Janeiro. Jornalista, poeta, crítico, romancista e dramaturgo, membro do Conservatorio do Rio de Janeiro, escreveu, e foram muito applaudidas, as seguintes comedias: *O caminho da porta, O protocollo, Os deuses de casaca, As forças caudinas, Debaixo de ruim capa...*, *O espalhafato, Quasi ministro* e *Tu, só tu, puro amor!* Traduziu muitas peças; entre essas, contam-se: *A familia Benoiton, Montjoie, Anjo da meia noite, Barbeiro de Sevilha, Supplicio de uma mulher, Pipelet* e *As bodas de Joanninha.*

Bellarmino Barreto (1840-1882), natural de Inhambupe, Bahia. Foi funccionario publico, jornalista e crítico theatral. Escreveu o drama *As tres corôas.*

Luiz Nicolau Fagundes Varella (1841-1875),

nasceu em Rio Claro, então provincia do Rio de Janeiro. Deixou manuscriptos tres dramas em verso: *A fundação de Piratiniga, Ponta Negra* e *O demonio do jogo.*

João Franklin da Silveira Tavora (1842-1888), natural do Ceará. Formado em direito, funccionario. É auctor dos dramas: *Tres lagrimas, Um mysterio de familia* e *Antonio.*

Francisco Antonio Filgueiras Sobrinho (1842-1878), natural da Bahia. Formado em direito, deixou os proverbios: *Ouro é o que ouro vale, Amor com amor se paga;* o drama *Legenda de um pária* e a comedia *Escola dos paes.*

Luiz Caetano Pereira Guimarães Junior (1844-1898), nasceu no Rio de Janeiro. Diplomata e escriptor primorosissimo, deixou as seguintes comedias: *Uma scena contemporanea, Um demonio, O caminho mais curto, A gallinha e os pintos, Valentina, Amores que passam* e o drama *André Vidal.* Traduziu entre outras peças: *O marquês de la Seiglière.*

João José de Brito, nasceu na Bahia em 1845. Antigo deputado provincial e funccionario publico. Escreveu tres dramas: *Rogerio, Octavio* e *Amor fatal.*

José Ricardo Pires de Almeida, nasceu em 1846. Medico e jornalista. É auctor dos dramas: *Tiradentes, A educação, A festa dos craneos, Liberdade, Sete de Setembro, Martyres da Liberdade, O mulato, O trafico, Tempestades do coração, Phymeá,*

e *Paschoa;* das comedias: *Retratos e bicos de penna, Centenario do senhor Sempreviva* e *Um baptisado na cidade nova.* Escreveu tambem a *Historia do drama.*

Carlos Ferreira, nasceu em 1846 em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Jornalista e litterato. Escreveu os seguintes dramas: *A primeira culpa, Magdalena, Lucia, Martyres do coração, Arnaldo, A calumnia, Os pequenos e os grandes, O marido da doida, A esposa;* e a comedia: *Peccado de Juventina.*

Castro Alves, nasceu na Bahia em 1847 e morreu muito novo quando cursava o quarto anno de direito em Pernambuco. Era um poeta de talento. Deixou dois bellos dramas: *Gonzaga ou a Revolução de Minas* e *Don Juan.*

Ferreira de Araujo, nasceu em 1847 no Rio de Janeiro. Jornalista, proprietario da *Gazeta de Noticias,* crítico abalisado. Traduziu algumas peças para os theatros do seu país.

Antonio Cardoso de Menezes, é natural de Taubaté, S. Paulo, onde viu a luz em 1849. Musico, excellente compositor, crítico theatral. Escreveu os dramas: *Sebastião de Carvalho, Um deputado pela eleição directa* e *Camões.* Traduziu o drama: *O doutor negro.*

José Antonio de Freitas, nasceu no Maranhão em 1849. Professor, litterato, jornalista e poeta dos de mais fino quilate. Traduziu com grande propriedade as peças de Shakespeare: *Othelo* e *Hamlet,*

de Alexandre Dumas: *Kean* e *Guerra em tempo de paz* e o *Bibliothecario.*

Feliciano Prazeres, nasceu em Pernambuco em 1850. Jornalista, crítico. Escreveu a comedia: *Vida academica;* e traduziu o drama: *Juiz.*

Antonio Soares de Sousa Junior, nasceu em 1851 na Parahyba do Sul, antiga provincia do Rio de Janeiro. Ignoramos a data da sua morte. Jornalista, litterato. Escreveu o drama: *Sete peccados;* a comedia: *Um par de galhetas;* as magicas: *Frei Satanaz* e o *Diabo côxo;* e adaptou a peça *Viagem aos Pyrineos.*

Francisco Moreira Sampaio, nasceu na Bahia em 1851. Medico e funccionario publico. O publico brazileiro sente pelas suas obras funda predilecção. Escreveu as revistas: *O Mandarim, A cocota, O bilontra, O carioca, Mercurio,* estas de collaboração com Arthur de Azevedo; *O Abacayi e Vovó,* estas de collaboração com Vicente Reis; *Dona Sebastiana* e o *Rio Nu.* Scenas comicas: *Grogs e apoiados, A roman, As desgraças do tio Ambrosio.* Comedias: *Entre o Casino e a Phenix* (1876), *O diabo e o sapateiro, Fagundes & Companhia, Os botucudos, A rosa murcha.* Apropositos: *O Martins no inferno, O meu anjo Camillo, O carnaval em 1882.* Magicas: *A cornucopia do amor, Os amores de Psychê.* Parodia: *Rosa da Pureza.* Drama: *Peccados velhos e penitencia nova,* de collaboração com Azeredo Coutinho. Operetas: *O Napoleão das moças, A condessinha,* esta de collaboração com

Sousa Bastos. Arranjou, imitou e traduziu entre outras: *O pae de Marcial,* com Azeredo Coutinho; *Amor molhado, O diabo na terra, A dama de espadas, A ortographia, Cadiz, Flor de chá,* esta com Azeredo Coutinho; *Mimi Bilontra, Dez dias nos Pyrineos,* com Soares de Sousa; *Rapaz de saias, Duo da Africana, Gran via,* etc.

Francisco Diogo Ferreira da Silva, nasceu no Rio de Janeiro em 1852. É typographo e escreveu o drama: *A orphan Gabriella;* a comedia: *Um tolo como muitos;* e a scena dramatica: *O cego.*

Antonio Ignacio de Torres Bandeira, nasceu em Pernambuco em 1852. É funccionario, jornalista e escreveu as comedias: *Uma patuscada, Um engano;* o entre-acto: *Dá Deus nozes a quem não tem dentes;* a scena comica: *O senhor Gregorio meio critico.*

Colimerio Leite de Faria Pinto (1852-1887), nasceu na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Magistrado. É auctor das comedias: *Mais vale calar que mal falar, Travessuras de um estudante, Uma para dois, Á espera da noiva, Que creança!, A ultima conquista;* dos dramas: *Caim, O voluntario, Roma e a familia, Albertina, Paulo e o bandido.* Traduziu as peças: *O rei de Roma, A mulher homem, Catharina da Russia, Por um irmão, Os invisiveis, O agente secreto* e *Carmosina.*

Damasceno Vieira, viu a luz em Porto Alegre em 1853. Professor, funccionario publico. O theatro deve-lhe os dramas: *Adelino, Arnaldo* e *Amalia;* as comedias: *A boneca de Lucia, Os gaúchos,*

Por um retrato; a scena dramatica: *A voz de Tiradentes;* e a opereta: *A familia Paschoal.*

Francisco Lobo da Costa (1853-1888), nasceu em Pelotas. Funccionario publico e jornalista. Deixou no theatro os dramas: *A bolsa vermelha ou o segredo de um breve, O maçon e o jesuita, O filho das ondas, Assumpção ou a morte do tyranno em Aquidaban, Os amores de um cadete;* e a scena dramatica: *Um veterano.*

João da Cunha Lobo Barreto (1853-1876) nasceu em Porto Alegre. Funccionario publico, jornalista, com o pseudonymo de Candido Silvio. Escreveu o drama: *Estrellas e diamantes;* e as comedias: *O senhor Queiroz* e *Effeitos da aguardente.*

Frederico Carlos da Costa Brito, nasceu em 1854 no Rio de Janeiro. Professor. Escreveu as comedias: *As duas namoradas, As namoradeiras;* as scenas comicas: *Os amores de menino do collegio, O caipira no Rio de Janeiro;* o drama: *Erro e salvação;* e as scenas dramaticas: *O suicida por amor* e *Consciencia e remorso.*

Alfredo Bastos, nasceu no Pará em 1854. Jornalista e litterato. Escreveu as comedias: *A madrasta, O daguerreotypo, Por causa do doutor Tannery.* Traduziu a opera: *Salvador Rosa.*

Arthur de Azevedo (1855-1909), nasceu no Pará e foi um dos mais brilhantes comediógraphos do Brazil. Funccionario publico e jornalista. A sua obra é enorme, a feita só por elle e de collaboração. Entre outras escreveu as comedias: *Amor por*

annexins, A joia, Liberato, Casa de Orates, O badejo; revistas: *O mandarim, O bilontra, Mercurio, Viagem ao Parnaso, Gavroche;* peças de costumes: *Vespera de Reis, Noivos;* operetas: *Princeza dos Cajueiros, Donzella Theodora;* parodias: *Maria Augú, Mascotte na roça, Abel Helena, Casadinha de fresco;* monologos: *O alfacinha, Hellar e Fagundes;* dramas: *O anjo do mal, Duas irmans;* magicas: *A filha do fogo.* Traduziu com a sua costumada perfeição: *Niniche, Gillete de Narbonne, Talka, Flor de liz, Genro e sogro, Coquelicot, Tres boticarios, Dia e noite, Filho de Coralia, Mascaras de bronze, Mulheres do mercado, Perola Negra, Proezas de Richelieu.* O theatro brazileiro perdeu immenso com a sua morte.

Horacio Nunes Pires, nasceu no Rio de Janeiro em 1855. Funccionario publico. Escreveu os dramas: *Coração de mulher, Helena, Satan;* as comedias: *Sogra, O Juca;* a opereta em um acto: *Na vespera do espectaculo;* a satyra: *Dois republicanos.* Traduziu o drama: *Os bohemios.*

Arthur Barreiros, nasceu no Rio de Janeiro em 1856. Jornalista e litterato. Traduziu as duas comedias: *Princeza Jorge* e *Primeiras proezas de Richelieu.*

Affonso José dos Santos, nasceu na Bahia em 1857. Medico e litterato. É auctor do drama: *Olivia;* e da comedia: *Bodas do doutor Duarte,* extrahida do romance do mesmo titulo de Machado de Assis.

Corinna de Vivaldi Coaracy, embora nascida

em Kansas, na America do Norte, em 1858, é considerada como escriptora brazileira. Jornalista e litterata. Escreveu o drama: *Moema;* traduziu o drama: *A rehabilitação* e a comedia: *A alegria causa medo.*

Valentim de Magalhães, nasceu no Rio de Janeiro em 1859. Formado em direito, lente, jornalista, poeta e litterato. É auctor de varias revistas do anno e entre essas: *A mulher-homem* escripta de collaboração com Filinto de Almeida e com o qual traduziu tambem as peças de Echegaray: *O gran galeoto* e *No seio da morte.* São originaes suas as comedias: *Os doutores* e *Casamento nullo.*

Oscar Pederneiras (1860-1890), nasceu na cidade do Rio Pardo, Rio Grande do Sul. Era formado em direito, jornalista e litterato. Escreveu as revistas: *Zé Caipora* (1886), *O Boulevard da imprensa* (1888), *Bendegó.* Traduziu a comedia hespanhola: *O chapeu alto;* a peça francêsa: *Le Parfum.*

Figueiredo Coimbra, nasceu no Rio de Janeiro em 1860. Jornalista e litterato. É sua a comedia em verso: *A carta anonyma.*

Luiz de Castro, nasceu no Rio de Janeiro em 1863. Jornalista e litterato. É auctor do drama: *Edith Valdora,* traduzido para italiano. Tem traduzido varias peças e entre outras o: *Principe Zilah.*

Olavo Bilac, nasceu no Rio de Janeiro em 1865. Poeta de sentido estro, prosador de fórma corre-

ctissima, tem collaborado com diversos comediógraphos em obras de theatro, e entre essas conta-se uma bella traducção sua, de que adeante falamos, de collaboração com Aluizio de Azevedo, intitulada: *Triboulet.*

Augusto de Andrade Valdetaro, nasceu no Rio de Janeiro e falleceu em 1870. Official de marinha. Escreveu o drama: *A injustiça.*

Vicente Reis, nasceu no Rio de Janeiro em 1871. É formado em direito e litterato. Tem escripto varias peças e entre essas as revistas: *Cresça e appareça* e *O abacaxi,* de collaboração com Moreira Sampaio.

Raul Pederneiras, nasceu no Rio de Janeiro em 1876. Escreveu as revistas: *O esfolado, O badalo, Berliques e berloques;* as operetas: *Flor de junho* e *Lua de mel.*

Ataliba Reis, nasceu no Rio de Janeiro em 1876. É auctor do drama: *A normalista;* das operetas: *Céo com escriptos, O medico dos bichos;* das revistas: *Mineiro com botas,* de collaboração com Raul Pederneiras, e *Dinheiro Haja,* de collaboração com Baptista Coelho.

Baptista Coelho, nasceu em Santos, S. Paulo, em janeiro de 1876. Escreveu os dramas: *Os cometas, Culpa antiga,* de collaboração com Julião Machado; as operetas: *Não venhas, O povoamento do solo, Grève no harem;* a comedia: *O 116;* as revistas: *O maxixe,* representada no Porto, *Dinheiro haja* e *Terra gaucha.*

Não nos foi possivel investigar a data do nascimento dos seguintes comediógraphos:

Angelo Cardoso Dourado, natural da Bahia, medico, auctor do drama: *O medico dos pobres.*

Annibal Teixeira de Sá, natural da Bahia, auctor das comedias: *O poeta Rangel, Os extremos* e *Um casamento da época ou molestia de muita gente.*

Augusto Pinto Pacca, tambem oriundo da Bahia, socio do Conservatorio, auctor do drama: *O vicio em doutrina* e da comedia: *A nuvem por Juno.*

Candido José da Motta, natural de S. Paulo, auctor do drama historico: *Tiradentes* (1853).

Candido Militão de Sousa Neiva, natural do Rio de Janeiro e auctor das comedias: *A herança de meu tio, Morreu o meu cadaver, Maldito barbeiro, O nó gordio* e *Uma sogra amavel.*

Cyrillo Eloy Pessoa de Barros, natural da Bahia e fallecido no Rio de Janeiro, jornalista e auctor dos dramas: *Zenobia, Maria* e *Alcibiades.*

Felix Ferreira, natural do Rio de Janeiro, funccionario publico e livreiro, auctor da comedia em verso: *As deusas do balão.*

Aluizio de Azevedo, escriptor primorosissimo, natural do Maranhão, pintor, romancista e auctor do drama: *O mulato;* das comedias: *Philomena Borges, Os sonhadores;* e de collaboração com Emilio Roede: *Venenos que curam, Cabôclo, Um caso de adulterio, Em flagrante delicto;* com seu irmão

Arthur de Azevedo, a comedia: *Casa de Orates;* as revistas: *Frotzmack, Republica;* a opereta: *Flor de liz.* Com Olavo Bilac traduziu o *Le roi s'amuse,* de Victor Hugo, com o titulo de *Triboulet.*

Augusto Fabregas, auctor do: *Crime do padre Amaro,* extrahido do romance do mesmo titulo de Eça de Queiroz; do aproposito: *Consequencias da Gran-Via;* da canção: *Fandanguassú;* e dos monologos: *Festa no céo, Jogo dos bichos, Mãe Joanna* e *Quando a desgraça penetra...*

Arthur Rodrigues da Rocha, fallecido no Rio de Janeiro em 1888, natural do Rio Grande, jornalista e poeta, auctor dos dramas: *A filha da escrava, José e o filho bastardo,* e das comedias: *Anjo e sacrificio* e *Por causa de uma camelia ou um marido por meia hora.*

Carneiro Villela, escriptor e actor, mas que não podémos averiguar que peças produziu.

Orlando Teixeira, jornalista, crítico, auctor da revista: *Pão, pão, queijo, queijo;* e traductor da comedia *Fourchambault.*

Embora este livro não trate de musica, citaremos, muito ao de leve, os principaes compositores musicaes brazileiros.

Damião Barbosa de Araujo, nasceu em Itaparica em 1778. Além de muitas musicas religiosas compôz a burleta italiana: *Intriga amorosa.*

Henrique Mesquita, nasceu no Rio de Janeiro em 1836. É auctor da opera: *O vagabundo;* da opera-comica: *Une nuit au chateau;* das operetas e

magicas: *Trunfo ás avessas, Ali Baba, Princeza Flor de Maio, Corôa de Carlos Magno, Vampiro Loteria do Diabo, Gata Borralheira,* etc.

Carlos Gomes, uma das mais lidimas glorias musicaes do Brazil, nasceu em Campinas em 1839 e morreu no Pará em 1896. Escreveu: *Noite no Castello, Joanna de Flandres, Guarany, Fosca, Salvador Rosa, Maria Tudor* e *Escravo e condor.*

Francisco Gomes de Carvalho, nasceu em Itabory em 1847. Compôs musica para as peças: *Espelho da Verdade, Mascotte Junior, Trem de recreio, Portuguesês na Africa;* e é auctor dos tangos: *As laranjas da Sabina, Mugunzá, Feijoada, Beringella,* etc.

Abdon Milanez, nasceu na Parahyba do Norte em 1858. É engenheiro e compositor inspirado. São obra sua as partituras do *Heroe á força* e *Donzella Theodora* de Arthur Azevedo.

Adolpho Lindner (1858-1897), nasceu no Rio Grande do Sul e deixou grande cópia de composições.

Francisco de Assis Pacheco, nasceu em Itú, S. Paulo, em 1865. É formado em direito. A sua primeira partitura é a *Moema* e em seguida escreveu uma infinidade.

Atilio Capitani. É italiano, nasceu em Roma em 1865, mas póde considerar-se hoje como brazileiro, de tal modo se identificou com a sua patria adoptiva. Tem escripto bastantes obras.

Costa Junior, nasceu em 1868. É um professor

de merecimento e auctor da musica da revista de Arthur de Azevedo: *O homem.*

Luiz Moreira, nasceu no Rio de Janeiro em 1872. É um compositor muito apreciado e escreveu além doutras peças: *Amores de Psychê* (1891), peça phantastica de Moreira Sampaio.

Nicolino Milano, nasceu em Lorena, S. Paulo, em 1875. É auctor, entre outras peças, da musica da *Capital federal,* de Arthur Azevedo, *Conselheiro,* de Valentim de Magalhães e da *Mil Contos.* Consideram-no um dos compositores de maior merecimento.

Além destes temos mais Francisco Libano Colás, que escreveu a musica da *Torre em concurso, Vespera de Reis,* etc. Elias Alvares Lobo, nascido em Itú, S. Paulo, em 1834, e auctor da musica da comedia lyrica de José de Alencar *A noite de S. João* e da opera do dr. Varejão *A louca,* que nunca chegou a cantar-se.

Não desejamos terminar esta rapida resenha sem citar dois nomes a quem a arte dramatica brazileira muito deve: João Cardoso de Menezes e Sousa, barão de Paranapiacaba, que durante muitos annos exerceu o cargo de director do Conservatorio Dramatico do Rio de Janeiro; e Sylvio Romero, um dos mais insignes litteratos e philosophos da geração actual, e que, com as suas severas e eruditas críticas, tem prestado os mais altos serviços não só á litteratura brazileira, mas ainda á portuguêsa.

É de justiça não esquecer os artistas brazilei-

ros, alguns dos quaes foram verdadeiras notabilidades na sua profissão.

O mais notavel dos actores nascidos em terras do Brazil é evidentemente João Caetano dos Santos (1808-1863), natural do Rio de Janeiro. Falaremos delle mais detidamente antes de terminar este capitulo. Por ordem chronologica do nascimento segue-se-lhe Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa (1825-1873), oriundo do Rio de Janeiro; Flavio Wandeck, nascido no Rio de Janeiro em 1832; Antonio de Sousa Martins, nascido em Itaguaby em 1836; Francisco Corrêa Vasques (1839-1892), natural do Rio de Janeiro, o maior comico brazileiro; Francisco Paulo Monclar (1839-1873), natural do Rio de Janeiro; Xisto Bahia, nascido em 1841 na Bahia; Peregrino Lemos de Menezes (1843-1885), natural de S. João do Principe, Rio de Janeiro; Mauro Bellido (1855-1886), natural de Campos; Candido Nazareth, nascido em 1863 no Rio de Janeiro; Cardoso da Motta, nascido no Rio de Janeiro em 1858; Moreira de Vasconcellos, nascido no Rio de Janeiro em 1859 (é tambem auctor dramatico); Arthur Louro, nascido em S. Paulo em 1860; Leonardo, ha duvidas se nasceu no Rio de Janeiro, em 1861, ou nos Açores; Alfredo Gonçalves Peixoto (1862-1896), natural do Rio de Janeiro; Cruz Gomes, nascido no Rio de Janeiro em 1864; Francisco da Rosa Maciel, nascido no Rio de Janeiro (?) em 1864; Joaquim Athayde, nascido em Campos em 1864; Alfredo da Silva, nascido

em 1866; Olympio Nogueira, nascido no Rio de Janeiro em 1878; Frederico de Sousa, natural do Rio de Janeiro, estreou-se em Lisboa, no «Gymnasio», em 1888 e morreu em 1895.

A accrescentar aos nomes atrás indicados ha: o actor Galvão, que morreu no Rio de Janeiro em 1891; Florindo Joaquim da Silva (1814-1893); André; Filippe; Germano Francisco de Oliveira, que representou em Lisboa, em «D. Maria», com agrado; Manoel Alves, que attingiu o apogeu da sua gloria em 1820; Phebo; Julio Xavier, fallecido; João Colás, muito afamado; Alfredo Silva, excellente comico; Marzullo; Pedro Augusto, tambem auctor; Teiga, etc.

Entre as actrizes brazileiras citam-se os seguintes nomes como sendo das que mais rutilantemente fulguraram nos differentes palcos da vasta e florescente republica. Algumas já desappareceram da scena da vida; ás que existem não desvendaremos as suas edades. Eis a succinta lista: Estrella Sezefreda, Appolinia Pinto, Luiza Antonio, Jesuina Montani, Ismenia dos Santos, Rosa Viliot, Gabriella Montani, Helena Cavalier, Anna Leopoldina, Isolina Monclar, Olympia Amoedo, Cinira Polonio, Joaquina Maria da Conceição Sapinha, Balbina Maia, Amelia Simões, Luvini, Vicencia de Moura, Graziella, Deolinda Rodrigues, Aurelia Delorme, Julieta dos Santos, Cecilia Porto, Estephania Louro, Lucilia Simões, Augusta Massart, Lucilia Peres e Abigail Maia.

Se houver qualquer omissão a culpa não é nossa, pois empregamos as maiores diligencias para que não ficasse nenhuma lacuna por preencher.

O povo brazileiro ama como poucos o theatro. É uma predilecção que se vem evidenciando de ha seculos. Ao passo que nas outras nacionalidades a frequencia aos espectaculos de esphera mais elevada se torna difficil e lenta, no Brazil, por causas ethnicas e por causas climatologicas, essa frequencia accentuou-se com facilidade e cresce de anno para anno. Todo o povo que se encontra em presença de uma natureza nova, forte, cheia de quadros deslumbrantes tem a noção do Bello, desperta nelle instinctivamente o culto pela arte. Não ha espirito rude que na contemplação de algumas admiraveis paisagens, onde o Creador caprichou em tocar com o seu pincel omnipotente os traços mais subtis, as scenas mais suggestivas, os pontos mais dominadores, se não sinta poeta, não busque abrir a sua alma ás anciadas manifestações que satisfaçam as exigencias de um ideal que deseja attingir. O povo brazileiro encontrou no theatro a satisfação, a realidade, de um anhelo que brotou pujante e intenso da sua percepção, do seu sentimento esthetico.

O seu desenvolvimento accusa uma robustez excepcional. Com a independencia, livre das peias da censura, emancipado da tutela clerical, sacudido o jugo moral e intellectual dos moldes e das con-

venções dos seus primitivos criadores europeus, lançou-se aberta e ousadamente numa estrada, onde os marcos milliarios desse percurso patriotico e glorioso são os nomes que atrás deixamos registados e das suas obras que reivindicam um logar assignalado na historia da litteratura dramatica.

João Caetano dos Santos, o fulgurante actor brazileiro, ao interpretar com todo o rútilo brilho do seu enorme talento tanto a alta comedia, como o drama, como as peças mais difficeis do reportorio de Shakespeare, teve uma acção decisivamente fomentadora no theatro do seu país. Dramaturgos e espectadores, o grupo limitado que produz e a grande massa que applaude ou reprova, convenceram-se que existia ali um homem, o precursor de uma arte que, glorificando os escriptores seus compatriotas, abria novos campos de actividade cerebral, de sentimento, de educação, a muitos milhões de pessoas.

O theatro brazileiro tem um grande futuro. Uma sociedade que começou hontem, movendo-se e trabalhando num scenario grandioso e cheio de magestade, possuindo no seu seio incontestaveis celebridades nas lettras, na philosophia, nas sciencias, em todos os ramos dos conhecimentos humanos, chamando ao seu convivio, attrahindo ao seu estudo, ao seu exame, á sua crítica, o que de melhor existe na interpretação da tragedia, da comedia, da opera, nos tablados europeus e ame-

ricanos, podendo sustentar companhias onde figuram os astros mais scintillantes da scena contemporanea, ha de necessaria, imperiosamente inspirar, como já tem inspirado, aos seus dramaturgos e comediógraphos, verdadeiras obras-primas.

XIX

Como estudam os actores

O momento nervoso — A mechanica do pensamento — Psychologia da personagem — Mobilidade physionomica — Diversas entonações da mesma phrase — Grupos de actores — Anecdotas — Caracterisação — O estudo do natural — Manias e superstições — A reproducção da embriaguez.

Quem poderia calcular as myríades de idéas, de actos de vontade, de reminiscencias, de anhelos, vertiginosamente minusculos que cooperam na génese de uma obra litteraria? (1)

É evidente, com evidencia irrefutavel, que não necessita de restricções nem de commentarios, que os agentes capitaes da producção mental são o «momento nervoso» por que atravessa o artista, a orientação passageira do seu espirito, a quantidade de sangue que circula pelos capilares do seu cerebro durante aquellas horas de convulsão criadora; e um pouco atrás, as grandes tendencias do

(1) Eduardo Zamacois.

seu caracter, as suas alegrias ou os seus abatimentos recentes, a sua idiosyncrasia e outros varios pormenores ethnicos, que põem na historia de cada individuo um largo proemio. Mas ha ainda outros factores: são todas as leituras, todas as impressões que foi recolhendo no seu caminho pela vida, todas as suas ufanias e desenganos de um instante, todo esse «pó da realidade» que sobre o espirito vae depositando a experiencia, o que desde longe, desde muito longe, influe mais ou menos efficazmente no definitivo traçado e architectura da obra artistica. Somemos tudo isso, e theoricamente (porque o calculo humano não póde descer a tão profundos arcanos) veremos como o fructo da Belleza, seja livro, pagina musical, quadro ou esculptura, é o quociente de quantas idéas sulcaram a alma do artista desde a sua infancia mais remota, o accorde symphonico de quanto ouviu, a synthese pasmosa do que viu.

A physiologia, ou a mechanica desse maravilhoso phenomeno a que chamamos pensamento, é bem simples: o artista recebe directamente as impressões sensitivas, amolda-as ao seu temperamento, devolve-as depois. Nada mais.

Em compensação, o labor do comediante é mais complexo, porque interveiu neste outro elemento inspirador: o auctor. Isto é, o «comico», ao mesmo tempo que procura pessoalmente na natureza os insubstituiveis acicates inspiradores da sua arte, ha de examiná-la através do criterio dos drama-

turgos que interpreta e compô-la de modo que o estudo «directo», que é o da natureza, e o turtuoso ou «reflexo», que é o dos auctores, se complemente e fortifique de tal modo que o «vívido» confirme o lido, e este, por sua vez, ratifique e corrobore o que viu e escutou.

Reside nisto a difficuldade suprema da arte theatral, o abysmo da imperfeição que constrange os grandes comediantes a esforços interminaveis de observação e estudo. Tenha-se presente que o escriptor, quando produz, «vê» e «ouve» simultaneamente as suas personagens, como se atrás do «panno de bocca» descido as idéas se movessem num palco diminuto; e que mais tarde o actor, se quizer ser perfeito, ha de encontrar dentro de si mesmo aquella voz e aquelles gestos que antes vibraram no cerebro do artista genuinamente criador.

«É necessario—recommenda Iffland—que o actor se applique a explicar-nos porque razões a personagem é tal como ali apparece, e que circumstancias agitaram a sua alma; sendo, em summa, o paladim officioso do caracter que representa.»

O artista suppõe uma fusão completa, uma identificação sem omissões nem suturas, entre o dramaturgo e o comediante, um dilatado trabalho de penetração que este haverá realizado para apprehender quantas vibrações agitaram a alma daquelle! Assim não é para extranhar que actores

como Zacconi, como Novelli, como Coquelin, esses reis do gesto que attingiram as perfeições supremas da sua arte, tenham um reportorio pequeno; os Balzac não abundam; a intensidade grata aos athenienses, logra-se geralmente á custa da quantidade, só admirada pelos barbaros. Ha typos, como o de Hamlet, cujo estudo bastaria para encher a vida de um actor. «As minhas meditações ácêrca deste caracter—diz Macready—duraram até o fim da minha carreira.»

Para obter tão elevadissimos graus de selecção, o comediante não só terá de polir o espirito, mas tambem de educar o rosto, a voz, os gestos, de maneira que todo elle, num dado momento, vibre ao serviço da mesma expressão.

«A vida—escreve Raphael Salillas—é uma obra que se desenvolve no nosso íntimo e que tem na physionomia o seu proscenio, um proscenio que muda, que não é o mesmo no decorrer dos tempos, que começa por ser um theatro Guignol e se transforma em theatro comico e dramatico e tragico, e lyrico tambem e de todas as variedades conhecidas: genero serio e genero jocoso.»

O que o illustrado medico disse, referindo-se ás evoluções porque passa a cara das creanças, é perfeitamente applicavel ao semblante dos actores. É preciso considerar que, do mesmo modo que o mar recebe todas as pressões do vento, assim a physionomia do comediante fica obrigada a traduzir quantas impressões lhe indique e imponha

o dramaturgo. Estes, bem o sabemos, nunca sabem exprimir absolutamente o que pensam, e todas as suas criações, ainda as mais perfeitas, são aspectos ou «approximações» de um ideal esthetico, que o abysmo insuperavel, que divorcía o fundo da fórma, torna inaccessivel. Os maiores genios soffreram o tormento da phrase; se Shakespeare tivesse podido dizer tudo quanto quiz, a sua gloria seria infinitamente maior. Toda a obra, portanto, deixa no animo do seu criador o quer que seja de incompleto; alguma coisa de não dito, que immediatamente o impulsiona a escrever outra... e outra depois.

É o que acontece com o semblante dos actores: as suas feições devem aspirar a possuir a mobilidade que o auctor leva no pensamento; os olhos, os labios, a testa, constituirão um livro de infinitos tomos, um interminavel anhelo de melhorar. É o scenario umas vezes comico, outras tragico, por onde successivamente desfilam todas as graças, todos os esgares tôrvos, todos os tregeitos de juvenil contentamento, das paixões, da melancholia viril. Conseguintemente cada expressão nova que o actor descubra, deve constituir uma verdadeira e legitima obra de arte.

Análogas considerações poderiam fazer-se a proposito da voz. Como os olhos, a garganta de um actor póde exprimir tudo, ou pelo menos «apontar» panoramas psychicos muito diversos, que não é mais abundante em polychromias o

espectro solar, que o é a escala chromatica em penumbras e matizes de harmonia.

Nisso se baseia o costume que muitos professores francêses de declamação teem de que os seus alumnos traduzam, com qualquer phrase vulgar, differentes estados de espirito. Por exemplo, o discipulo terá de exclamar:

—Olá... um cão!...

Alternativamente, segundo as inflexões da voz, estas tres palavras servirão para revelar alegria, terror, cólera, aborrecimento, indifferença. Todo o encanto residirá na dicção, na distribuição habil, quasi imperceptivel, dos accentos, na suavidade com que a intenção transite de uma syllaba para a outra. É uma gymnastica de inexgotaveis actitudes, um dynamismo altamente educador, que desembaraça, fortalece e subtilisa a anatomia do apparelho vocal. Podem chamar-se excessivos a tantos requintes?... Não! Disto e de muito mais necessitam ser capazes os bons actores. Não devem elles, no palco de um theatro, encontrar, como nós no palco da vida, a exactidão desses gritos ou dessas modulações que, em determinados momentos, são como miniaturas maravilhosas de quanto fômos e havemos de ser?

Andrieux dividia os actores em tres grupos: os que «cantam», os que «gritam» e os que «falam».

Em geral os artistas dramaticos principiam por «gritar» os seus papeis. Este defeito indica

excesso de faculdades, tambem emoção e falta de dominio sobre si. É um senão a que a propria Sarah Bernhardt não se esquivou: ao avistar o publico, um estremecimento nervoso obrigava-a a apertar os dentes e por entre as maxillas contrahidas a voz passava sibilante, com metallica dureza, que depois muitos actores, equivocadamente, quizeram imitar. Outros comediantes «cantam»; são os peores: são os escravos da «céga-réga» odiosa, os servos do rhythmo, em que o costume de «ouvir-se» mata o feitiço avassallador da emoção. Para obviar a ambos os defeitos, o actor necessita ter presente que a summa perfeição da sua arte é a «naturalidade». O actor que, sabendo de cór o seu papel, o diga, não como quem repete, mas como quem «improvisa», isto é, falando desembaraçadamente umas vezes, demorando-se outras, conforme acontece na vida, terá conseguido dar-nos a sensação da realidade.

A estas excellencias, que poderiamos denominar adquiridas ou de estudo, necessita o actor accrescentar uma grande capacidade de assimilação e qualidades physicas nada vulgares. Um comediante vesgo, de pernas tortas, ou corcovado, por muito talento que possua, nunca logrará impôr-se nem agitar o coração das multidões. Como os prophetas, como os oradores, como todos quantos triumpham com o gesto, o actor necessita ser bello. A despeito dos seculos, Grecia e Roma vivem em nós. Adoramos a linha. Perdoamos a

«Quasimodo» o desvio da sua espinha dorsal porque sabemos que, debaixo da sua corcunda de bobo, ha um bonito rapaz.

Dumas (filho) cria que um comediante podia triumphar apenas com a emotividade, com o que elle denominava «o demonio interior». O venerando crítico Francisco Sarcey mostrava-se mais iconólatra; proclamava a importancia da fórma: «Ao publico—dizia—seduz-se com uma boa figura e uma voz expressiva. O mais é obra do instincto.»

O antigo comediante e depois professor do Conservatorio, M. Worms, tambem reconhecia a supremacía da esculptura. «Em primeiro logar—escreveu—as qualidades physicas são indispensaveis: a voz que tão decisiva influencia exerce sobre o publico; o olhar, esse reflexo intenso do pensamento, sem o qual não póde haver actor bom; um temperamento nervoso e sensivel; a capacidade de «exteriorisar» rapidamente, um dom de observação robusto, e memoria, capacidade que desempenha papel importantissimo no funccionamento ou dynamica de todas estas faculdades.»

Coquelin, mais astuto, estabelece algumas qualificações; para traduzir os classicos exige uma irreprehensivel «dicção»; para a interpretação de obras inferiores, uma boa presença, e na voz um «tic» agradavel.

Mounet-Sully só quer que o actor tenha «sensibilidade e imaginação». Mas isto é raro: todos os actores, desde Mélingue a Luciano Guitry,

pedem para companheiros, de preferencia ao talento, elegancia e belleza.

A proposito disto podem citar-se muitas anecdotas. Conta-se que uma noite, M. Dormeuil, director do antigo theatro do «Palais-Royal», disse a Derval, ao formoso Derval, que então começava a sua carreira e tinha o cabello muito louro e as sobrancelhas muito abundantes e negrissimas:

— Meu amigo, não me ponha essas sobrancelhas, carregou-as demasiado hoje.

Surprehendido, o artista replicou:

—Como? Quer que as arranque? Mas são minhas a valer.

O bondoso M. Dormeuil reparou melhor.

—É verdade—disse.—Oh! ha de triumphar depressa. Essas sobrancelhas constituem uma originalidade e um contraste.

A observação é justa. Como Derval, muitos actores acceleraram a hora das suas victorias, graças á expressão suggestiva das feições. Sirva de exemplo Antonio Vico. Metade do seu poder tragico residia na matta hirsuta, terrivelmente ameaçadora e eloquente, das suas sobrancelhas irritantes.

Claro é, que em virtude desse poder progressivo que a funcção exerce sobre o orgão, assim como a gymnastica desenvolve os musculos do acrobata, de maneira análoga o costume de fingir uma e outra vez as mesmas expressões, aperfeiçôa as particularidades physionomicas dos artistas do

theatro, educa a linha dos labios, dá expressão á testa e ao mento, engrandece os olhos, de modo que encontraremos constantemente nos actores feitos uma diversidade de olhares e de contracções, que nunca tem a physionomia dos comediantes jovens.

Mas a educação do semblante não basta: a distancia que separa o palco da platéa, a riqueza das ornamentações e, acima de tudo, o resplendor da ribalta, «comem» muito; isto é, mingúam a importancia das figuras, amesquinham-nas e confundem-nas, e dahi nasceu a necessidade da *caracterisação:* a arte de fortalecer ou «accentuar» as expressões, de fórma que estas possam chegar ao publico com toda a sua intensidade e pureza.

A *caracterisação* é para o semblante o que este é para a idéa; alguma coisa que o reanima, que lhe transmitte plasticidade e relêvo: uma especie de mascara ou de «segundo rosto», que, unido ao primeiro, á cara real, coopera para a *materialisação* perfeita, completa, do pensamento do auctor.

Todos os grandes artistas do theatro teem reconhecido a importancia da *caracterisação,* cuja invenção se attribue a Daniel de Bac, famoso actor comico do tempo do segundo imperio. O celebre Lafont não se demorava nunca menos de tres horas a pintar-se. M. Febvre extranha que não exista nos Conservatorios uma aula especial onde os alumnos apprendam, racionalmente, a caracterirar-se.

A *caracterisação,* na verdade, constitue uma

especie de cantinho da sciencia, cuja discreta cultura requer certos conhecimentos anatomicos. Caracterisar-se como deve ser é muito difficil. Exige a posse de todos os segredos que fazem falar a physionomia: as rugas por onde deslisa o escarneo, as prégas do abatimento, os sulcos da desconfiança e da cólera; e conhecer tão bem como um pintor, a harmonia que deve mediar entre as cabelleiras, os «capachinhos» e as expressões do semblante, o modo de alargar os olhos, de avelhentar a bocca, de dar aos labios a expressão e a côr mais em concordancia com as palavras que ha de proferir.

Mais ainda, estes minuciosos pormenores auxiliam essa auto-suggestão tão preciosa para a arte do comediante. O traje influe no actor: a malha e a espada inspiram por educação, e talvez por atavismo, pruridos romanescos de aventuras e conquistas; uma veste de labrego predispõe ás passadas desairosas, aos ademanes torpes; uma cabelleira de «velho» induz a corcovar-se para a frente, a patentear tremores de ancianidade nas mãos e na voz.

Conta Ginisty, a proposito deste asserto, a historia triste e commovedora de certo actor cansado que, não podendo já apresentar-se ao publico, servia de contra-regra e para «dizer phrases» por trás dos bastidores. Na noite em que se estreou a comedia *Um senhor ou uma senhora*, o antigo actor devia representar, «lá dentro», o papel de postilhão. Para o desempenhar, cedendo ao inve-

terado costume de caracterisar-se, vestiu-se dos pés á cabeça, pintou o nariz e as faces de vermelho, dando deste modo a si mesmo a impressão de que era um cocheiro ébrio. Os collegas chasquearam-no por aquelle zelo, que consideravam inutil.

Mas elle redarguiu:

—Enganam-se; isto ajuda-me a «entoar» as palavras.

O exame por parte do artista tem de ser constante, insaciavel, com relação á obra que ha de representar. Os actores devem applicar-se a rebuscar na realidade quantos elementos possam robustecer as impressões que a leitura lhes proporciona, e dar á ficção scenica visos de facto verdadeiro e vívido.

Como os pintores, como os novellistas, os actores buscam na rua, nas reuniões ou na taberna, dados ou esboços que depois adaptam ás figuras ou caracteres que pretendem interpretar. Alguns comediantes que, como Coquelin e Pepe Santiago sabiam um pouco de desenho, tinham um album onde apontavam ao de leve as cabeças e os gestos que mais lhes chamavam a attenção.

Reonier de Maligny, no seu *Manual do Comediante,* diz que estes necessitam conhecer os typos reaes e estudar principalmente: «No «campo», a voz, os gestos, simples e francos, dos camponezes. Nas «igrejas» os verdadeiros e falsos devotos. Nos «tribunaes» os advogados, os delegados e os juizes. Nos «lares dos nobres e dos ricos» os

criados e os subordinados arrogantes. Nos «palacios dos principes» os que os custodiam e quantos os visitam. Nos «cemiterios» os parentes verdadeiramente afflictos e os herdeiros que apparentam pezar.»

Os conselhos deste velho *Manual*, um pouco pueril, são, no fundo, de uma exactidão indiscutivel. Nunca a agilidade criadora do genio eguala a fecundidade inexaurivel da natureza; todos os caracteres que novellistas e dramaturgos, desde Corneille até Rostand, inventaram, não dão a somma da multidão de typos, de temperamentos e de familias que podem desfilar por baixo da nossa janella no brevissimo espaço de uma hora. Alguns desses modelos, que a realidade patenteou para se formar ou idear uma personagem scenica, passaram á historia. Garrick declara nas suas *Memorias* que os gritos, esgares e lívido desespero de um amigo seu que perdera o juizo porque uma filha sua cahira da janella á rua, lhe serviram mais tarde para compôr o tempestuoso caracter do «rei Lear».

Depois de tão multiplas e prolixas meditações, chegam os ensaios chamados de *prova*, que alguns directores de scena tão peritos como Fernando Diaz de Mendoza, julgam contrarios á espontaneidade que deve transmittir graça e frescura ao trabalho do comediante; depois os ensaios de conjunto ou geraes, onde cada actor se habitua a conhecer o verdadeiro sitio que occupa com relação

ás outras personagens; e finalmente, a noite, sempre pavorosa e terrivel da estreia.

A actriz inglêsa Christina Nilsson, diz: «Não são artistas os que pretendem ignorar essa hyperesthesía dolorosa que precede as estreias.»

«Contam-se os artistas, escreve Zamacois, que, como o mallogrado actor hespanhol Antonio Perrín, conservam, no meio da sobresaltada emoção geral, o amistoso bom humor do seu sangue frio. Vico, nos entreactos, permanecia absorto. Maria Tubau fugia a qualquer conversação. Pepe Rubio procura isolar-se e anda de um lado para outro, com os olhos pregados no chão, com as mãos cruzadas atrás das costas. São noites de febre em que, do panno para dentro, ninguem nos aperta a mão, em que parece que ninguem nos conhece...»

O panico dessas horas crueis obriga muitos comediantes a adoptar certas precauções. Alguns procuram para os seus nervos um acicate no jejum; outros buscam irritar-se momentaneamente, artificialmente, para não sentir o «medo do publico». Talma, por exemplo, antes de entrar em scena, arremettia com o criado, esbofeteava-o, insultava-o.

—Traidor..., miseravel..., põe-te de joelhos.

Este desabafo permittia-lhe auto-suggestionar-se melhor; depois apparecia ante o publico. Na muita ou pouca rudeza daquellas pancadas conhecia o pobre servo a tensão nervosa em que seu amo se encontrava.

—Hoje—dizia—M. Talma bateu-me com força; ha de representar bem.

Outros artistas, pelo contrario, procuram a cobiçada perfeição na serenidade, em certa lassidão íntima que os deixa sentir melhor. Adelaide Ristori, na vespera das grandes estreias visitava um cemiterio, e lendo os epitáphios «commovia-se até o pranto com aquellas expressões da dôr humana». Fanny Kemble, horas antes de interpretar pela primeira vez o papel de «Julieta» foi ao parque de Saint James lêr o livro de Blum, intitulado *Principaes caracteres das Santas Escripturas,* «porque aquillo—confessa ella—servia de excellente sedativo á exaltação do meu cérebro».

Uma parcela do publico, que ao penetrar num theatro adquire, com o bilhete do seu logar, o direito de que o divirtam, desconhece todos esses obstaculos que amarguram os exitos, faceis na apparencia, do comediante. Estes, pela sua parte, tambem os ignoram. Se os conhecessem ao sahir do Conservatorio, ou quando se dispõem a ser actores, assegura o crítico, a carreira da arte scenica surgiria ante elles como uma incosta ingreme, inhospita, quasi inaccessivel, que muito poucos teriam a coragem de subir.

«Reproduzir a embriaguez em scena é dos trabalhos mais difficeis que podem caber a um actor, diz ainda Zamacois. É preciso que a embriaguez se harmonise com o temperamento da personagem que interpreta. Ou o que é o mesmo: que a embria-

guéz em scena supponha um artificio sobre outro artificio, um caracter falso accrescentado a outro caracter tambem falso, o que exige do comediante actitudes extraordinarias de impersonalidade.»

Essas investigações directas, esses estudos «do natural» a que a verdade sagrada da arte obriga os artistas, offerece no caso presente obstaculos, quasi insuperaveis, para as actrizes. O conhecimento recôndito de um vicio não se adquire quando o exercitamos com o proposito de o estudar, pois o proprio desejo de investigação destroe a espontaneidade e a inconsciencia que servem de agradavel roupagem ao peccado. Por conseguinte, para se familiarisar com um vicio, o artista precisa entregar-se a elle, entrar no convívio das pessoas que soffrem da mesma perversão, ouvir as suas conversações, habituar-se aos seus ademanes, e só assim logrará penetrar na psychologia desses grandes tregeitos humanos a que chamamos peccados. Mas como exigir a uma actriz que se embriague, que frequente as tabernas, que se degrade e conviva, mesmo passageiramente, com os peores e mais licenciosos extravios?

No entanto a celebre Maria Laurent tentou a experiencia em Paris, poucas semanas antes de interpretar *A ladra de creanças*. Devia apparecer nessa peça ébria e vestida de homem. A embriaguez, os perigos que o traje masculino tem sempre para a mulher e as proporções melodramaticas da descarrilada personagem que a obrigavam a

representar, assustaram a famosissima actriz, que no seu anhelo de perfeição chegou a embriagar-se varias vezes. Não contente com isto quiz ir estudar a bebedeira nos arrabaldes de Londres, mas não tendo tempo para tanto, porque o dia da estreia estava proximo, todas as noites, acompanhada do marido, se entretinha a seguir, através de Paris, o primeiro bebado que encontrava. Observava a sua maneira incerta de andar, a incoherencia dos seus soliloquios em voz alta, a perturbação das suas feições, a immobilidade idiota das suas pupillas chammejantes, e, mercê desta lenta aprendizagem, chegou a compôr o typo mais notavel, talvez, do seu variadissimo reportorio.

A actriz hespanhola Cancio, excellente e de grande belleza, representou na peça de Jacintho Benavente, *A noite de sabbado,* o papel de «Maestá» de modo inimitavel.

Principia o terceiro quadro. A scena passa-se na taberna do «Cecco», á beira mar. Ha marinheiros e gente sombría, de existencia duvidosa, que bebem e jogam em redor das mezas. É noite. Contrastando com aquella plebe tosca, que ri ás gargalhadas, disputa, se ameaça e fuma cachimbo, apparece a velha «Maestá», assentada junto de um velador. É uma antiga cortezan que dos seus dias esplendorosos só conserva a belleza impeccavel das suas mãos, mãos adoraveis, cheias de desprendimento e de caridade, de onde saltavam os thesouros dos seus amantes «como a agua na concha de

marmore de uma fonte, para cahirem mais espargidos».

A faceta populaça, que não póde avaliar a sublimidade daquella grandeza decahida, mortifica a «Maestá» com chocarrices; chama-lhe «tia» desrespeitosamente e pede-lhe que conte uma historia para entreter um boccado. Ella despreza-os e apostropha-os: «Canalha, gente baixa!» Mas, no seu íntimo, não lhes guarda rancôr; perdoa-lhes porque os sabe inferiores a si, porque se compadece delles, e compadece-se porque percebe que são seres miseraveis e torpes, que morrerão sem saborear nenhum dos prazeres da elegancia e do fausto que ella conheceu. «Maestá» sempre foi boa e generosa, a sua indulgencia chegou a todos, as suas alegrias nunca teriam sido completas se houvesse suspeitado que perto della existia uma dôr. Foi por isso que não soube poupar, por isso a velhice a surprehendeu pobre.

—Bem ou mal, que sei eu!—disse.—Acercava-se de mim gente necessitada, acercava-se gente perdida... Para todos egual... Se nos pozessemos a pensar! O diabo ri-se desses prudentes que negam esmola pensando que possa ser para vinho... É preciso repartir alegria, alegremente. Para muitos é mais necessario o vinho que o pão... Ninguem come flores, e flores dá a terra. Muito sêcco está o coração que não dá flores.

Commovidos os marinheiros, convidam-na a tomar champagne, que a ancian acceita sem ex-

quisitices, como se isso fôra uma condescendencia do seu orgulho. Ha nas suas palavras alguma coisa que o deixa antevêr.

—Quanto tempo ha que o não tinha bebido! Deus lhes pague! Outro copo. É um vinho alegre... e não é mau este, Cecco; eu sou entendedora.

Entram depois na taberna «Imperia» e «Zaida». Os marinheiros incitam «Maestá» a que as convide a beber; «Imperia» e «Zaida» são jovens, elegantes e ricas, mas isso não importa: «Entre eguaes...»

«Imperia» corresponde á amabilidade com uma esmola, «Maestá» exclama alegre e atirando com o dinheiro para cima da mesa:

—Ouro! Vêem? Mais champagne! Champagne!

Alguem a aconselha piedosamente que não gaste o que lhe deram.

—Guarda-o, guarda-o; que te faz falta.

«Maestá» responde:

—Nada, não preciso nada...; para vocês: que tragam mais champagne!...

Cancio fez de toda esta scena uma maravilha de arte. É impossivel «dizer» melhor, nem sublinhar com mais verdade, nem dar a cada phrase aquelle espirito agridoce de ironia e cordealidade, de alegria melancholica e de resignação orgulhosa, que o auctor quiz espargir sobre os matizes diversos do seu dialogo. Nem tão pouco cabe maior discreção no accento, apenas perceptivel, de desdem affectuoso com que se differencía daquelles homens

que não podem comprehendê-la se ella não se resigna christanmente a baixar ao seu nivel; nem a nobre afabilidade com que recebe «Imperia», a quem se avantaja pela experiencia; nem aquelle desprendimento magestatico com que converte em vinho a esmola que acaba de receber; nem a elegancia delicada de «rei» de Daudet, com que levanta a taça e bebe, até ficar adormecida sob a tristeza dos seus cabellos brancos. A embriaguez que Cancio reproduziu de maneira tão pasmosa, é a peor, a mais tragica: a dos que bebem para esquecer a sua grandeza perdida.

Na mesma peça, a embriaguez de «Harry Lucenti», poeta cynico e orgulhoso, interpretado com arte admiravel pelo fallecido Antonio Perrín, era differente.

A scena era breve, apenas durava seis ou sete minutos, mas em compensação, que intensa, que vibrante, que cheia de terrores e de desprezo!

«Imperia»—Maria Guerrero—está em scena, quando apparece «Harry Lucenti», que passou essas ultimas horas da madrugada velando o cadaver do principe «Florencio», assassinado.

Imperia—Quem é? Ah! Por que vem aqui? Não o deixe só.

Harry—Póde ficar só. Não se move. Ouvi que falavam... Sabem já.

Imperia—Não..., investigam; sabê-lo-ão depressa; neste momento talvez. Volte para ali, que não o vejam; não o deixe só.

Harry—Está bem occulto debaixo de uma colcha de brocado: digno sudario de um imperador. Que insignificante morte: como a sua vida!... Luiz de Baviera foi o ultimo rei.

Imperia—Oh! Cale-se, cale-se! Não quero ouvi-lo..., não quero vê-lo..., é como elle... Assim devia morrer: que importa por que mão!...

Harry—Crê que fosse um castigo do céo?... Não acredite nessas coisas, Imperia. Uma casualidade, pura casualidade. Ha muitos velhacos que morrem na sua cama abençoados pelos seus filhos.

Perrín apparecia correctamente vestido de *smocking* e muito pállido; com os cabellos em desordem; com as faces maceradas pela orgia da noite anterior; com a voz velada, hesitante, cheia de emoção. A embriaguez produzia nelle effeitos complexos, porque transmittia tremura ás suas mãos e ás suas palavras certa incoherencia; mas em troca, exaltava as propensões rufianescas de «Harry Lucenti», o seu orgulho de artista, o seu desdem ante a vulgaridade da morte.

De onde procedia aquelle enjôo? Era aturdimento do somno? Era uma explosão de cynismo, ou era tontura do champagne?... Havia de tudo ali; e quando Perrín emmudecia, a sala surprehendida com a sua expressão sóbria e ardente, estralejava num applauso unanime.

Na *Segunda mulher de Tackeray,* celebre drama de Arthur Pinero, o actor hespanhol José Santiago, encarregado do delicioso papel de

«Sir George», reproduzia admiravelmente a embriaguez. Não era a bebedeira insípida e grosseira do homem inculto, do frequentador da taberna, do jogador de «liques», mas a embriaguez circumspecta, discretamente reprimida, do homem de sociedade que, tendo o costume de embriagar-se todos os dias á mesma hora, procura, todavia, mostrar-se amavel e judicioso, cohonestar o seu vicio com as regras exigentes do bom tom.

Na scena segunda do terceiro acto, Santiago apresenta-se tranquillo, mas sedento de *whisky*. A sua sêde é implacavel. Alguem diz-lhe:

—Venha até o bilhar.

Santiago responde:

—Hein? Que? Ao bilhar? Como o tempo corre! Lá se vae a minha hora do *whisky?* Mas... não ha *whisky* por aqui? Bom! Vamos ao bilhar. Haverá *whisky* no bilhar?

Embora «Sir George» não tenha bebido, as suas faces carminam-se, os seus olhos dilatam-se e immobilisam-se; é que o momento de beber chegara e a aprazivel lembrança doutras libações dir-se-ia que invade o seu espirito e o estontéa um pouco.

Decorreram uma ou duas horas; assistimos á segunda scena do quarto acto. «Sir George» reapparece lívido, com o olhar imbecil, com a lingua pastosa, com o gesto torpe e lasso, com a glutona bocca entreaberta e feliz. Caminha pausadamente, com os braços inertes, com a cabeça rígida. Perce-

bemos immediatamente que está borracho e que não quer demonstrá-lo: é um fraco, mas não um cynico; o seu espirito educado, de homem elegante comprehende que a sua desaforada paixão pelo *whisky* constitue uma vergonha, uma depravação e procura dissimulá-la pondo-se em guarda; e ora se enternece até o pranto recordando-se da familia; ora se irrita com sua mulher, porque ralhou com elle; ora, emfim cumprimenta effusivo a dona da casa, tratando de a convencer com este ardil pueril de que se acha completamente sereno. Entretanto, a expressão dos seus olhos, carregados de somno, não varía; a sua voz é fanhosa, os seus braços e as suas pernas movem-se com um rhythmo parcimonioso e mechanico, exquisitamente comico, que obriga a rir.

Esta embriaguez «aristocratica» é a mais difficil de exprimir, pois ha nella uma lucta constante entre a vontade que, incitada pelo alcool, appetece ou repelle sem oscillações, e o toldado entendimento, que vê e discorre estupidamente.

A expressão das borracheiras plebéas, em que estas luctas íntimas são menas intensas, é mais chan. A embriaguez grosseira de Ernesto Rossi no *Sullivan* ficou tradicional. Francisca Segura, notavel tiple hespanhola, cantava com mestría a famosa valsa do *Château Margaux*. «Ninguem se esquece, diz Zamacois, do donaire de Loreto Prado na *La borracha,* nem a graça incomparavel com que Julio Ruiz e José Riquelme copiavam os

ademanes, exclamações, modos de embuçar-se, de deitar o gorro para os olhos, da gente baixa; o que, seja dito de passo e sem morder na memoria daquelles dois genios do genero comico, era para elles, mais que um fructo laborioso dos seus estudos, um resultado natural das suas reminiscencias.»

No theatro, como na vida, é muito difficil saber beber, conter-se nos justos limites, regular a loucura. Muitos actores célebres naufragaram na traducção desta anomalía: uns peccavam por circumspectos, e ficavam áquem; outros, pelo contrario, cahiam no ridículo do exaggerado e trivial. Ácêrca da embriaguez em scena, desde Kean até hoje, podia escrever-se um livro.

XX

A verdade no theatro

Opiniões de diversos actores e críticos — Anecdotas — Influencia do temperamento — Os artistas que sentem e os que fingem sentir — O que é a verdade do theatro — Como se deve fazer sentir.

«Deve o actor sentir tudo quanto diz ou deverá limitar-se a fingir que o sente? (1)»

A grande Sarah responde affirmativamente: a commoção propria suscita a commoção alheia, o publico não chora sem que as nossas lagrimas tenham corrido antes; os triumphos do artista não são mais do que o reflexo do que ha nelle. Como, sem enthusiasmar-se, provocar enthusiasmo? O artista deve ser como a tocha, que não alumia sem se queimar na propria luz.

Coquelin, o evocador de *Cyrano,* sustenta, pelo contrario, que as paixões do comediante necessitam ser fingidas. Ha nas paixões sinceras certo descomedimento, uma exaltação desusada, que, em

---

(1) Eduardo Zamacois.

determinados momentos, pela mesma violencia de ademanes que inspiram, podem parecer ridículos. Mais, não ha constituição capaz de resistir ás tempestades moraes que agitam os protagonistas de dramas e tragedias. O coração mais vigoroso rebentaria, e o cerebro mais forte enlouqueceria, se no breve espaço de tres ou quatro annos os condemnassem a sentir diariamente, e com sinceridade completa, as torturas que encheram as vidas enormes de *Oedipo, Ephigenia* ou *Hamlet.* É o fim de Molière, morrendo em scena, quasi á vista do publico, ao pronunciar o «juro» inolvidavel no seu *Doente imaginario.*

Tratando-se do genero comico, as opiniões estão mais unidas. Os actores que fazem rir não necessitam sentir o que dizem para ser perfeitos. A representação corresponde á índole crítica ou educativa do seu trabalho. Para que um actor nos transmitta a impressão hilariante de um velho com pretensões a seductor, ou de um peralta relambido e ridículo, indispensavel será que no decorrer da representação permaneça sempre um pouco «fóra de si mesmo», de modo que o seu «eu crítico» vigie com affinco ininterrupto e diligente o seu «eu artista», o guie e aconselhe. Só assim conseguirá encontrar a inflexão mais caricata, a attitude mais graciosamente inesperada. Nisto, como em tudo, o theatro é a imagem da vida. Na realidade se nos indignamos, fazêmo-lo involuntariamente, com imprevista vehemencia

que revolve e transtorna toda a nossa paz interior. Em compensação, quando queremos mostrar-nos festivos, permanecemos serenos, e alegramo-nos francamente, quando vêmos jovialmente reflectida nos demais a impressão que os nossos donaires lhes causam; o bom humor alheio recompensa-nos do esforço que nos custa mostrar-nos graciosos. Desejamos parecer amaveis, expeditos, serviçaes, por innocente vaidade e tambem por philantropia. Nestas circumstancias o desejo de fazer rir significa bondade.

As paixões dramaticas, porém, complicam a questão: a ira, os ciumes, a ambição... são sentimentos demasiado pessoaes, demasiado cosidos com o nosso caracter, para que, ao simulá-los, não haja momentos em que a exaltação do fingimento attinja os limites da verdade. A historia do theatro consigna uma multidão de anecdotas, que demonstram como o imperio suggestivo da fabula scenica conseguiu levar muitos comediantes a excessos lamentaveis de loucura. Como Garrick, no *Othelo,* o tenor Tamagno esteve mais de uma vez quasi a estrangular «Desdemona»; no drama *Amor, honor y poder,* Raphael Calvo atravessou com uma estocada o justilho que vestia seu irmão Ricardo; ha poucos annos, Benoin, representando *Romeu e Julieta,* fez a si mesmo, ao suicidar-se, uma ferida bastante grave; no *Hamlet,* o famoso actor inglês Macready, fóra de si, matou um companheiro. As biographias de Máiquez, de Talma,

de Irving, de Kean e doutros muitos comediantes famosissimos registam numerosos episodios análogos.

O importante é saber se estes delirios da inspiração aperfeiçoam o labor do artista, se o embellezam, ou se, pelo contrario, o prejudicam ao arrancar-lhe o subtil verniz de artificio, em que, talvez, reside a maior e mais apurada virtualidade esthetica das representações theatraes.

Com José Valero succedeu uma anecdota, que prova, de modo eloquente, até onde deve chegar a verdade em scena. Foi Valero homem de caracter impulsivo e violento, comediante consciencioso, cheio de zelo e recommendando sempre que se cumprissem fielmente as indicações do auctor. Neste ponto era inflexivel e tyranno. O que a «rubrica» mandava é o que havia de ser. Achando-se uma vez em Granada, á frente da sua companhia, teve de representar um drama onde o auctor, ao descrever o mobiliario da scena, falava de certa escrivaninha de ouro collocada em cima de uma meza. Valero chamou immediatamente o aderecista e recommendou-lhe com o seu irreprimivel e habitual imperio, que arranjasse uma escrivaninha de ouro. Na vespera da representação, no ensaio geral, Valero, ao examinar escrupulosamente a fórma e qualidade de cada movel, certificou-se de que a escrivaninha era de bronze. Zangou-se o irritavel actor, e o aderecista desculpou-se da sua desobediencia assegurando que em parte nenhuma,

nem mesmo nos bazares de antiguidades, encontrara a escrivaninha desejada. Valero exaltou-se ainda mais, levantando a voz e assegurando que preferia suspender o espectaculo a permittir que ninguem desobedecesse ao que elle expozera.

O aderecista furioso replicou:

—Pois se o senhor tem tanto empenho em que a escrivaninha seja de ouro, de ouro ha de ser, embora me custe a vida; mas juro-lhe tambem, pelos meus filhos, que, de hoje em deante, as pistolas que servirem em scena hão de ser carregadas com bala.

Como a resposta tinha realmente graça Valero desfranziu as sobrancelhas, desatou a rir e contentou-se com a escrivaninha de bronze.

A ameaça do aderecista granadino demonstra que no theatro não se deve exigir a verdade absoluta; basta que os objectos, moveis e trajos «pareçam» o que «devem ser». O mesmo succederá com as paixões; não é necessario senti-las realmente com funda e transtornadora lealdade, mas sim fingi-las; e fingi-las de maneira que a simulação tenha o seu quê de superficial, á flor da epiderme, que dure as tres ou quatro horas que demora o panno a caír sobre a scena final do ultimo acto.

O excellente actor Emilio Thuillier contou a Eduardo Zamacois, que nos principios da sua carreira, numa noite que representava no theatro «Novedades» *O terramoto da Martinica,* impellido

pela exaltação, deu no seu collega Alfredo Cirera, encarregado do sinistro papel de «Roberto», uma tremenda bofetada. O interesse da fabulação obscurecera-lhe o raciocinio, os nervos vibravam-lhe colericos, e a mão vingativa affirmou a aggressão que a phrase começara. Mas apenas vibrou o tabefe, logo a suggestão iracunda se desfez, a consciencia reappareceu e voltou á realidade dos factos.

A allucinação de Emilio Thuillier marca, na opinião do illustre crítico, o limite maximo do enthusiasmo permittido ao artista dramatico; limite incerto, vagaroso, que resvala por entre essas penumbras semiconscientes que deslindam a verdade da ficção. Naquella occasião Thuillier, á força de «sentir» melhor o seu papel, continuaria batendo em Cirera, porque nas brigas, tanto exaltam as pancadas que se dão como as que se recebem; cessaria de ouvir o ponto e esquecer-se-ia do seu «papel». Nesse momento por obcessão da sua memoria, a sua intemperança, mais que enthusiasmo de artista, mereceria qualificar-se de hysterismo ou de delirio enfermiço de doente.

É claro que, em certos momentos a verdade, a suprema verdade, triumpha, servindo-se do seu incontestavel e avassallador poderío.

É muito conhecido o que succedeu a Julian Romea — aquelle monstro glorioso de naturalidade — a primeira noite que representou em Santander *Guzman el Bueno*. Cansado de batalhar contra a

indisciplina e asneira dos comparsas, que não sabiam mover-se, nem gesticular, nem exaltar com o seu alarido a magestade tragica do ultimo acto, Julian Romea limitou-se a dizer-lhes:

—Tudo quanto fizermos é inutil. Por conseguinte, quando eu, depois de tirar a espada, descer o palco, vocês não façam outra coisa senão olhar para a minha cara.

Alguem perguntou:

—E depois?

—Depois—replicou Romea,—nada, continuem a olhar para mim.

Contam os que presencearam aquella noite memoravel que nunca o talento nem a «sinceridade» de Romea ascenderam a semelhante altura. Desceu o proscenio com passos trémulos; as suas mãos agarravam-se desesperadamente á muralha, querendo suster o corpo, trôpego, exausto sob o pêso gigante do seu heroismo; os seus cabellos pareciam mais brancos; encovavam-se-lhe de dôr os olhos; na lividez do rosto, os labios sem côr e torcidos pela angustia, tremiam agonisantes.

Impressionados com tamanho desespero, os defensores de Tarifa, sem ordem prévia, instinctivamente, approximaram-se da ribalta, mudos, tranzidos, num silencio de horror, estendendo os braços, porque lhes parecia que o corpo redivivo de D. Alonso Perez de Guzman ia despenhar-se; e logo com um movimento unanime retrocederam espantados, com religioso pasmo, ante a sublimi-

dade do heroe. Sem darem por isso, comparsas vulgares, tinham-se transformado momentaneamente em excellentes actores, e, sem indicação, seguindo apenas o seu sentir, repetiram os mesmos gestos, os mesmos murmurios com que as tropas tarifenhas deveriam ter recebido o seu chefe ao pé da muralha. Isto significava que a mesma dôr que envelheceu numa noite as feições de D. Alonso Perez de Guzman passara com toda a sinceridade avassalladora pelo semblante de Julian Romea.

Ha momentos tambem em que a energia da emoção, ao afogar a voz na garganta do actor, contribue para o triumpho da acção scenica. Por exemplo, diz ainda Eduardo Zamacois: Theodora Lamadrid, na estreia de *La Campana de la Almudaina,* no instante mais pathetico do segundo acto perdeu a voz, e teve de exprimir com a mimica do rosto e das mãos o que os seus labios, balbuciantes de commoção, não poderam dizer.

Coisa semelhante acontece com frequencia aos artistas da opera. Nos trechos da maior ternura, perdido o dominio de si mesmos, choram e desafinam, o que não impede que o publico, captivado pela sua «sinceridade», os applauda calorosamente.

Mas tudo isto são factos isolados que não devem servir aos artistas de norma ou linha de conducta. Se um actor de talento «sente demasiado», como é de suppôr que os seus companheiros não o imitem com egual força, o mais provavel será

que os seus ademanes, ao destruir o equilibrio do conjunto, se nos antolhem «excessivos», pelo que não seria difficil que breve nos chegassem a parecer extemporaneos, e por conseguinte, ridículos. Nada ha tão comico como o imprevisto.

Se, pelo contrario, admittimos a hypothese de que a inspiração de todos os comediantes que interveem numa representação póde alcançar identicos graus de perfeição e de verdade, teremos de reconhecer tambem o perigo de que nas scenas de alta tensão dramatica os artistas, esquecidos de si mesmos e do «ponto», cheguem a increpar-se com palavras suas, terminem as scenas como melhor lhes pareça e o theatro se converta numa sala de hospital de alienados e os actores em companhia de doudos.

«Não,—conclue Eduardo Zamacois—a arte theatral não póde ser isso: o theatro é reflexo ou imagem da vida, mas não a vida. É para a alma o que os espelhos são para o corpo, e um espelho só nos póde dar a «parodia» do que somos.»

XXI

A «claque»

O chefe da «claque» — Antiguidade da instituição — As suas relações com as emprêsas e a sua influencia no publico — A sua organisação em França — A «claque» em acção — Uma estreia — Especialidades dos individuos da *claque*.

Ha profissões que, diz um dos mais auctorisados críticos dramaticos [1], consideradas ao de leve e de longe se nos afiguram absurdas, tão insignificantes e minguados são, apparentemente, o seu objectivo e a complexidade do seu mechanismo. Dentro da vida do theatro, por exemplo, o publico, que ignora os íntimos arcanos da complicada machina, maravilha-se como a organisação e direcção da *claque* possa constituir uma funcção, baseada em normas precisas e delicadas, que quem nella superintende desempenha uma missão séria e concreta, de bastante, se não de muita responsabilidade.

E, entretanto, não ha nada mais certo. A im-

---

(1) Eduardo Zamacois.

portancia de um chefe de *claque* é enorme, e a sua vontade dispõe muitas vezes da força esmagadora da maioria; o seu impulso, fortalecido pelos seus subordinados, e de ora em quando tambem pelo publico, symbolisa a «opinião». Com frequencia o seu gesto, se é repentino e vigoroso, arrasta; as suas mãos são auctoritarias como uma batuta. Se essas mãos manobram discretamente operam milagres, taes como diminuir a intensidade dos grandes desastres e exaggerar o esplendor dos exitos; podem, emfim, amparar os artistas desconcertados e decretar ao criterio voluvel dos espectadores uma regra a observar, um caminho a seguir. Do mesmo modo que um regente de orchestra necessita conhecer bem a partitura que vae interpretar, assim ao chefe da *claque* lhe devem ser familiares todos os pormenores da obra que tenciona applaudir, e fará com a «sua gente» o mesmo que aquelle com os instrumentos de que dispõe—collocá-los e manejá-los de modo que nenhum desafine nem deixe de cooperar opportunamente na harmonia do conjunto.

Tendo isto presente, e considerando que um chefe de *claque* se vê obrigado a observar certas complacencias e a favorecer habilmente interesses oppostos, não se póde negar que o seu officio, mais que uma occupação manual, rotineira e rude, constitue um aspecto ou annexo da enscenação, rico em pontos de vista interessantes e genuinamente artisticos.

O chefe da *claque* é, dentro do mundo theatral, qualquer coisa como aquelle *mediador plastico* ideado pelo psychologo Codwoord para explicar as relações entre o espirito e a materia, já que serve de élo, ponte ou guia entre a *sala,* indocil e propensa á colera, e o palco. A *claque,* com effeito, serve de ponto de contacto entre os auctores e comediantes, entre a emprêsa e o publico.

Affirma-se que Lope de Vega se lamentava no camarim de uma artista da tibieza com que esta interpretara o seu papel. Ella defendeu-se:

—Creia uma coisa, meu amigo,—redarguiu—quando o publico está frio não ha maneira de o artista se inspirar.

Não caíram em sacco rôto tão discretas palavras, e na noite seguinte Lope conseguiu que varios amigos seus fossem applaudir a sua obra, o que reanimou visivelmente o desfallecido animo da comediante, e lhe permittiu declamar a sua parte com accentuado arrojo e sonora eloquencia.

Não póde calcular-se até onde alcança o influxo benéfico da *claque* sobre o comediante. Anima-o e alegra-o, e o actor, que sente a sua presença affectuosa, não a esquece. Existem actores que, depois de um gesto ou de uma bella phrase, olham ufanos para a galeria, solicitando o seu applauso; outros, especialmente os comicos, sublinham certas palavras ou interrompem-se para transmittir á graça que acabam de proferir mais valor. Se qualquer destes pequenos esforços com que o artista vae

condimentando o seu labor não produzem a impressão desejada; se a cada um delles se lhe succede esse silencio em que as multidões costumam envolver o seu desgosto, o comediante póde desconcertar-se, perder o dominio de si mesmo, esquecer a observancia preciosa das attitudes. Mas o chefe da *claque* que conhece a alma infantil e pinturesca dos actores, acode em seu auxilio, e com uma salva de applausos ou com um simples «bravo!» lançado a tempo regosija-os e inflamma-os. A sua collaboração, portanto, outhorga vulto e relêvo ao que por si só passaria despercebido, e serve mais para prevenir esses desfallecimentos imprevistos com que muitas vezes adoecem o ultimo ademane ou as phrases finaes de uma comprida *tirada*.

Mais que os actores de declamação, os cantores devem á *claque* favores immensos. Mercês que, seja dito em seu louvor, costumam recompensar generosamente.

O que vamos contar succedeu num theatro de Londres. O barytono mandou chamar o chefe da *claque* ao seu camarim.

—Estou rouco — participou-lhe — quasi não posso cantar. Conto comsigo. É indispensavel que me salve do duetto do segundo acto.

—Fique descansado — replicou o interpellado — tudo se ha de arranjar; não tenha medo.

Voltou immediatamente á sala, onde informou os seus subordinados do que occorria.

—Não sei ainda o que farei — declarou; —

apenas quero que não me percam de vista nem um instante e quando eu insinue o menor movimento, comecem a applaudir.

Principiou o terrivel duetto. A voz do barytono, límpida e vibrante nos primeiros compassos, toldou-se depois; o seu rosto congestionava-se, não podia prolongar as notas nem ligá-las. O publico percebeu e correu pelo theatro um murmurio hostil; a tempestade pairava sobre o pobre artista cheio de suores frios; os bons entendedores, os melómanos intelligentes, a quem não escapa a mais insignificante penumbra nem deslisa inadvertido qualquer desvio sonoro, estavam indignados; o seu furor crescia de momento para momento. «Abusava-se da sua tolerancia; se o barytono se achava aphónico, a empreza devia ter suspendido o espectaculo.» Entretanto o duetto continuava e approximavam-se as notas peores, as mais difficeis, aquellas que, seguramente, a larynge enferma do artista não poderia alcançar.

De subito o chefe da *claque*, não encontrando outro meio de conjurar o perigo, levantou-se. Encontrava-se nas cadeiras, e os seus olhos pregaram-se com emoção e alegria no camarote real.

— Ahi veem! — exclamou — Ahi veem!

E começou a dar palmas como se saudasse as pessoas reaes; a *claque* secundou a sua ousadia vigorosamente, e o publico, julgando que eram os soberanos que chegavam, pôz-se de pé. E este estrépito, que apenas durou dez ou doze segundos,

porque o equívoco se desfez acto contínuo, salvou o infeliz barytono, que naquelle momento precisamente desafinava.

Do panno para dentro e nas suas relações com os actores, o chefe da *claque* necessita comportar-se como um diplomata eximio. No theatro, onde tudo é vaidade, os homens são tão garridos como mulheres, e as tramas tecidas pelo orgulho e pela inveja, são interminaveis; o baixo tem ciumes do barytono, o barytono do tenor, o tenor da primeira soprano, esta da segunda, o côro odeia as *primeiras partes,* as *primeiras partes* desprezam o côro, mal educado e vulgar. É uma teia de fios infinitos. Todos os artistas, mesmo os que se mostram mais desdenhosos dos applausos, aspiram secretamente ás sympathias da *claque,* cujo buliçoso elogio, embora fingido e mercenario, lhes enche o coração de ingenuo regosijo. Daqui os seus rogos e tambem as suas queixas, ao organisador do «applauso official».

— Á noite, á «Fulana» — dizem — o senhor fez-lhe repetir a romança. É necessario que ámanhã me obrigue a cantá-la tres vezes. Ou então: «Na minha scena muda do segundo acto quero que me chame á scena. A «Cicrana», na temporada anterior, sempre que chegava a esse ponto, os senhores applaudiam-na...» Outras vezes são a inveja e o despeito que falam: «Supponho — exproba a queixosa — que esta noite o senhor não applaudirá «Beltrana» na cavatina; seria uma

vergonha. Hein? Não póde contestar que a pobre canta muito mal.»

Solicitado e opprimido por tantos desejos contrarios, o chefe da *claque* terá de responder com evasivas, sorrir a este, prometter áquelle, não se malquistar com os influentes e poderosos, nem tão pouco com os pequenos, porque o seu «haver» depende, precisamente, da amistosa vontade de todos. Quando se sente muito compromettido, muito prêso, procura uma tangente por onde escapar-se.

—Eu—declara—não devo regatear os meus applausos a nenhum artista. Pelo que me toca, conte commigo, mas não lhe prometto nada de preciso. A verdade, como sabe, é que não devo fazer mais do que a emprêsa me manda.

Assim se desculpa, mas na realidade, a emprêsa, mais que uma alliada do chefe da *claque,* é tambem, em muitas occasiões, inimiga sua.

Ha casos em que um auctor, por circumstancias especialissimas, impôs uma obra á emprêsa. Esta obra, que passou milagrosamente na noite da estreia, decae em seguida e não dá dinheiro; mais, estorva outras que, seguramente, deviam produzir receitas copiosas. É indispensavel, portanto, tirá-la do cartaz. Como?... A emprêsa conferencía secretamente com o chefe da *claque,* e este encarrega-se de cumprir tão difficil commissão. Desde essa noite, tanto nas cadeiras como nas galerias, começam a ouvir-se rumores de impaciencia;

as phrases e as graças que antigamente eram recebidas com indifferença, provocam agora protestos descortezes que o auctor, mettido na «caixa», escuta surprehendido. Que significa aquillo? Na noite seguinte, os signaes de desagrado accentuam-se; alguns espectadores levantam-se e saem sem esperar que desça o panno; evidentemente o publico aborrece-se.

Ante estas manifestações, o desditoso auctor não espera que a emprêsa lhe diga nada, e elle proprio, amofinado e corrido, retira a sua obra.

Muitas vezes, estes processos empregam-se contra o artista que não convem, mas com quem não se quer romper abertamente. Outras, emfim, a *claque* deve aguentar uma actriz que, nem pela sua arte, nem pela sua voz, nem sequer pela sua belleza, enthusiasma o publico, mas que se encontra ligada á emprêsa por motivos secretos...

Nas suas relações com o publico, a missão da *claque* é muito differente.

A *claque* nunca procurará impôr-se aos espectadores, porque qualquer alarde de força os irrita e conduz á rebeldia, e ainda porque, em taes combates, é certo, a *claque* fica sempre vencida. A sua tarefa, por conseguinte, deve limitar-se a «iniciar» o applauso, e quando este brota espontaneamente, a «corroborá-lo e robustecê-lo». Em ambos os casos, é transcendentalissimo o influxo que a *claque* exerce sobre o porvir das peças.

Em nenhum hospital de morphinómanos se en-

contra um doente tão desequilibrado, tão complexo, nem tão sugeito aos achaques da ultima impressão, como o publico. Essa massa tumultuosa e enorme de temperamentos, de criterios e de vontades, unifica-se frequentemente no mesmo impulso. Tem momentos em que, sem saber porquê, a sua alma optimista de tudo se apaixona e de tudo se ri; outros, em troca, ou porque quando chegou ao theatro estava chovendo, ou porque os contractadores elevaram demasiado os preços dos logares, o seu humor está torvo, e o menor incidente encolerisa-o.

Para corrigir esta crise absurda, este nervosismo sem fundamento logico, nada como a *claque*.

Um dos agentes que mais directamente orientam ou desorientam a nossa conducta, é a imitação; num instante de duvida, aquillo que o desconhecido que se acha ao nosso lado faz ou diz, tem para nós o imperio de uma ordem; sem pensar, obedecemos-lhe; é o que quer que seja de irreflectido e fatal que executamos sem saber porquê. Esses triumphos da *claque,* verdadeiras «surprezas» das que se resentem até os artigos que os profissionaes da crítica theatral escrevem para as suas folhas, obteem-se facilmente. Durante varias scenas, a multidão conservou-se suspensa; o que vê, agrada-lhe... não lhe agrada?... Não o sabe, o seu criterio ainda não se fixou. De subito resôa, como uma chicotada de enthusiasmo, uma salva de applausos, breve e tyrannica, e o publico depõe

a sua attitude perplexa e applaude tambem. Porquê? Nem elle o sabe; mas a sua indecisão desappareceu e é indubitavel que, a partir daquelle momento, a obra que vê afigura-se-lhe muito melhor.

Outras vezes o publico, espontaneamente, deseja applaudir, mas ignora «onde» deve fazê-lo. Tambem para isto serve a *claque,* e então a sua tarefa, em logar de ser de defesa, é educadora. O chefe da *claque,* que deve ter assistido assiduamente aos ensaios da peça e que a sabe de cór, tem por obrigação indicar como e quando os seus subordinados precisam manifestar-se, ou o que é a mesma coisa, quando hão de applaudir. Um «bravo!» extemporaneo, ou umas palmas fóra do momento empanam a belleza de uma scena. Nas peças lyricas o applauso deve patentear-se quando a batuta do regente da orchestra indica que a oração musical acabou, e nos dramas e comedias no final das phrases, scenas ou situações de muito vulto e brilho. O applauso, portanto, tem a sua opportunidade, o seu momento assignalado: antes de tempo perturba, obscurece a formosura do que pretende celebrar, e se chega tarde é inutil, porque a attenção do publico, ainda bem não termina um episodio da peça, quando já se distrae e segue attento o que se lhe succede. E veja-se como, na singela e simultaneamente maravilhosa architectura theatral, os elementos que julgávamos mais dissemelhantes e separados, se emparelham de tal sorte,

que os applausos com que o auctor sonhava ao produzir a obra, a *claque* os converte em realidade sonora, bulicio glorioso que reanima o comediante e augmenta a sua inspiração. Todos, deste modo, cada qual no seu posto, se ajudam harmonicamente para triumphar do publico, seu inimigo commum.

Em França, até ha quarenta ou cincoenta annos, a *claque* esteve primorosamente organisada. Além dos homens incumbidos de applaudir, havia tambem mulheres; verdadeiras actrizes, cujo papel era chorar nos momentos de elevada tensão dramatica; algumas exaggeravam a perfeição do seu fingimento até o extremo de desmaiar, o que contribuia para «metter» o publico dentro da peça. Mas este costume, que muitas vezes deu origem a scenas grotescas, acabou. Actualmente ha em Paris dois theatros que não teem *claque*.

A organisação da *claque* é muito simples. Os seus chefes não desfructam de ordenado fixo, e só dispõem de vinte, cincoenta, cem ou mais bilhetes, conforme a importancia do theatro, que diariamente distribuem entre os seus subordinados, cada um dos quaes entrega diaria ou semanalmente ao seu director uma quantia modica, que varía em França e Hespanha entre cincoenta e setenta e cinco centimos e em Lisboa entre sessenta e cem réis.

Dentro do theatro, os profissionaes do applauso occupam posições fixas; uns, a maioria, vão para as galerias ou para a geral; outros, os mais bem

vestidos, vão para a platéa, e todos teem os olhos pregados no chefe, installado nas cadeiras ou em qualquer outro ponto bem visivel. O chefe da *claque* emprega certos ademanes discretos, com os quaes indica ás suas hostes o que devem fazer; ás vezes passa a mão pela testa, ou põe-se de pé, ou tira um cigarro..., e, segundo os casos, a *claque* tributa ao artista um applauso intenso e breve, ou obriga-o a repetir. Nas noites de estreia, ou quando se sussurra que ha pateada, as ordens são dadas tambem verbalmente, para evitar equívocos que possam comprometter o feliz desenlace da batalha.

Para cooperar para o bom exito de uma peça, a *claque,* embora a onomatopeia da sua designação o indique assim, nem sempre applaude. As suas manifestações percorrem escalas muito differentes e complicadas. Se, por exemplo, a peça é comica, a *claque* ri soltando grandes gargalhadas aos ditos mais agudos, com o qual, e pelo poder contagioso do riso, excita a hilaridade do publico. Nas situações dramaticas exprime o seu interesse com «schius!» imperativos e curtos, como se reprehendesse algum espectador tagarela ou distrahido pela sua falta de attenção. Com frequencia, emfim, os individuos da *claque* representam a seguinte farça: um delles começa a applaudir, e outros, que se encontram perto delle, mandam-no calar. O interpellado responde, e parece que vão zangar-se. Logo serenam, e o publico, a quem a peça não

enthusiasma, crê que esses sujeitos que impuzeram silencio ao outro teem razão. Mas logo estraleja na sala um applauso unânime, e a multidão, que ignora estes ardís e vê como tambem applaudem agora os que antes se mostravam hostís e severos, deixa-se arrastar pelo seu exemplo e acompanha-os.

Nas noites de estreia e de beneficio, a importancia do chefe de *claque* augmenta enormemente. O auctor que o viu assistir aos ultimos ensaios, não se cansa de lhe perguntar o effeito que causará tal ou tal scena; o musico, frivolamente e como por demais, pede-lhe que faça repetir a symphonia; o tenor quer ter uma ovação no duetto; o empresario recommenda-lhe que é indispensavel que a peça seja um triumpho.

A *claque* é um dos aspectos mais seductores das coisas de theatro. Todos sabem que «mente», que os seus elogios são interesseiros, e, não obstante, estimam-na. O publico conhece-a e tolera-a, e até imita o seu exemplo. É uma feiticeira, de cujas mãos cordeaes dependem muitas reputações; os seus excessos sempre foram bondosos e poucas vezes faz mal a quem quer que seja. Como adula, é forte; os auctores, sem darem por isso, crêem nella, e os artistas, ávidos de applausos, adoram-na. É uma instituição que não declinará; o seu poder, como a vaidade dos artistas, é inexgotavel.

XXII

O palco e os seus mechanismos

A construcção do theatro grego — A do theatro romano — A do theatro medieval — Tablados, bafordos, festas, «pateos» ou «corros», mogigangas — Privilegios do Hospital de Todos os Santos — O palco durante o período clsssico — Um theatro português do seculo XVIII — Os theatros antigos de Lisboa e Porto — Composição do palco — Diversidade de palcos — Technologia — Illuminação, illusões e mutações — Scenario — Adereços, «guarda-roupa» e armamento — O pessoal.

Ensinam-nos as encyclopedias que na Grecia, durante muito tempo, e mesmo durante todo o período em que foram compostas as suas obras primas dramaticas, os gregos só tiveram *theatros* de madeira, construidos para uma determinada festa e demolidos apenas acabavam as representações. Foi só no seculo IV antes da nossa era que elles começaram a edificar theatros de alvenaria. Desde então multiplicaram-se os monumentos desse genero em todos os países hellenicos. As ruinas que existem delles são innumeras. Entre os mais celebres citam-se: o theatro de Dionysio em

Athenas; os theatros de Epidauro, de Argos, de Sicyonéa, de Esparta, de Megalopolis, de Delphos, de Delos; os de Telmesso, de Stratonicéa, de Epheso, de Priena, de Cnido, na Asia Menor; os de Syracusa, de Tauromenion, de Segesta, na Sicilia, etc.

Os theatros gregos estavam geralmente encostados á vertente de uma collina escavada em hemicyclo, voltados para o mar ou para um horizonte de montanhas. Obedeciam em toda a parte ás mesmas disposições geraes e comprehendiam tres partes: o *koilon* ou *theatron* propriamente dito, fechado por uma parede exterior *(analemma),* recinto reservado aos espectadores; a scena ou *proscenion;* e a orchestra ou *konistra,* espaço em que evolucionavam os coros. O recinto do *theatron* occupava tres quartos de circulo. Os degraus, dispostos em andares separados por galerias circulares *(diazomata),* eram abertos na rocha ou formados por cantaria que se apoiava na encosta do monte. Estavam divididos em varias secções por plataformas circulares e cortados, no sentido da altura, por escadarias. Á direita e á esquerda, no intervallo que separava da scena as extremidades dos degraus, abriam-se as duas entradas, cobertas ou não. A orchestra era um espaço circular, lageado ou não, comprehendido entre a base dos degraus e a scena; ao centro levantava-se o altar de Dionysio *(thymêlê),* em redor do qual evolucionava o côro. Nos degraus mais proximos da

orchestra estavam collocadas cadeiras de marmore esculpido, logares de honra reservados aos magistrados e aos sacerdotes. A scena era uma plataforma levantada um ou dois metros acima da orchestra, sustentada, do lado dos espectadores, por uma parede ornada de columnas e frequentemente de estatuas ou de baixos-relevos. Chamava-se *proscenion* ou *logeion* á bocca de scena, onde appareciam os actores; *hyposcenion* á parte baixa; *parascenia* ás duas saliencias muraes que fechavam a scena á direita e á esquerda; *parodos,* ao corredor que dava accesso para a orchestra; *episkenia* ás galerias e ás partes altas da parede da scena *(skênê)*. Tinha tres ou cinco portas e representava uma *vista* fixa: palacio, templo, casas, campo, bosque sagrado, etc.; a *vista* era completada por prismas triangulares que giravam sobre eixos e permittiam variar a paisagem. Por trás da parede da scena prolongavam-se os camarins dos actores, depositos e porticos. Segundo uma hypothese recente, os actores exhibiam-se na orchestra com o côro; o *logeion* apenas servia para a apparição dos deuses.

Os romanos construiram os seus theatros imitando o dos gregos, mas, durante muito tempo, contentaram-se com theatros de madeira. No anno 55 antes da era christan, Pompeu construiu o primeiro theatro de alvenaria. A partir de tal data, os monumentos desse genero multiplicaram-se em Roma e no imperio. O theatro romano differen-

çava-se do theatro grego em tres pontos: 1.º, em geral, não ficava encostado a uma eminencia; os degraus apoiavam-se em paredes que apresentavam exteriormente uma fachada de columnatas ou de pilastras sobrepostas; 2.º, não havia *orchestra* propriamente dita; o seu logar era occupado por assentos reservados aos senadores e aos magistrados; 3.º, o recinto reservado aos espectadores tinha a fórma de um semicirculo.

Ao *koilon* dos gregos correspondia a *cavea* dos romanos. Os degraus *(gradus)* estavam divididos em secções concentricas *(moeniana)* por paredes *(baltei)* e patamares *(proecinctiones)*. Os espectadores entravam no theatro por numerosas portas abertas nas fachadas; dirigiam-se para os seus logares por escadarias interiores e por corredores, depois por portas chamadas *vomitoria,* e finalmente por outras escadarias que cortavam os degraus no sentido da altura. Eram chamadas *cunei* as secções cuneiformes dos degraus, comprehendidas entre duas dessas escadarias. Lá em cima prolongava-se um portico onde se estava de pé. Uma parede separava a *cavea* da scena *(pulpitum),* cujo pavimento era de madeira, de pedra ou de mosaico. A parede de fundo *(scena)* era muito ornamentada, com uma vista permanente, e tinha tres portas para a entrada e sahida dos artistas. Por trás estavam os camarins, os depositos, os porticos *(postscenia),* etc.

As ruinas dos theatros romanos são numerosas em todas as regiões que fizeram parte do imperio.

Mencionam-se, como mais dignos de nota, o theatro de Marcello, em Roma; o theatro de Pompeia; os theatros de Orange e de Arles, em França; os de Carthago e de Timgad, em Africa; o Odéon de Herodes Attico, em Athenas; o theatro de Aspendos, na Asia Menor.

No theatro medieval, a acção, em logar de ser successiva, é simultanea: a scena, imagem reduzida do mundo, representa todos os pontos em que o drama tem de ser passado; as localidades são figuradas de uma maneira naturalmente muito summaria, ou seja por algumas construcções ligeiras *(mansões),* representando casas abertas do lado dos espectadores, ou mesmo por um simples letreiro; os actores estacionam ali durante toda a peça (os bastidores eram desconhecidos) e tomavam a palavra na sua altura. A scena, que era muito vasta, podia conter trinta ou quarenta *mansões.* Esta representação ideal da terra era completada pela do céo e pela do inferno. Suppôz-se durante muito tempo que o céo era figurado por um andar superior, e o inferno por uma especie de subterraneo aberto na frente, communicando entre si estes tres andares por meio de escadarias ou de escadas.

Esta falsa concepção baseava-se numa interpretação erronea dos textos. Está hoje demonstrado que as *mansões* que figuravam o céo e o inferno estavam situadas nas extremidades da scena; podiam, em todo o caso, estar em alturas e em planos differentes. O céo apresentava-se geralmente

em fórma de estrado em que appareciam, no meio de flores e de tecidos, Deus e os santos em costumes pontificaes. O inferno tinha a fórma de uma torre, no interior e sobre o eirado da qual se viam os réprobos debaterem-se nos supplicios. O pedestal da torre era formado por uma enorme cabeça de dragão cuja bocca se abria e fechava por meio de um machinismo. Era della que saíam os demonios, no meio das chammas e do fumo ou das descargas de artilharia. O machinismo bastante complicado desde o principio, complicou-se cada vez mais. As tramoias *secretas* não constituiam o menor attractivo do espectaculo e certos *mysterios* eram, a este respeito, verdadeiras magicas.

Antes de irmos além vejamos em que consistiam alguns espectaculos da Idade Média e mesmo depois desse periodo. Ambrosio de Morales na sua *chronica* explica o que era o *tablado:* «Fazia-se um tablado, pequeno castello, alevantado com tabuas mal ajustadas, por fórma que pelo ardil ou pela força se conseguisse derrubá-lo. Atiravam os cavalleiros as suas varas, a que chamavam bafordos, contra este tablado com destreza e grande força, até que o faziam desmoronar-se.» «No Minho, escreve Theophilo Braga, continua-se o bafordo entre os doze pares de França e os mouros commandados pelo almirante Balão; depois de vencidos estes, os doze pares saltam a um tablado revestido de ramalhoças e ahi representam o auto de Ferrabraz e Floripes.»

No solar de Crasto, na antiga provincia de Entre Douro e Minho, quando nasceu um filho varão a Manoel Machado de Azevedo, foram-no lá visitar o infante D. Luiz e o cardeal infante D. Henrique, então arcebispo de Braga. As festas que ali se deram, talvez ahi por volta de 1540, valem bem os mais sumptuosos *peagants* inglêses. Ei-las como as descreve em hespanhol o chronista, marquês de Montebello:

«Houve naquelles tres dias, que em Crasto se detiveram os infantes, fogos, canas, touros, comedias e tudo quanto naquella região se tem por festejo. Chegaram, pois, estes ao rio Cávado, antigamente Celando, e de uma fingida gruta que estava numa penha, que umas aguas cercam, sahiram num barco um velho venerando, que representava o rio, com tres nymphas, que traziam nas mãos tres salvas de prata muito curiosas, e offerecendo em bons versos o rio o transito das suas aguas, nas mesmas foram as tres nymphas a cada um dos infantes apresentando as suas salvas, uma, a primeira de jacintos, a segunda de amethistas, e de crystaes a ultima, pedras que entre as areias daquelle rio e das suas margens se colhem. Apenas haviam os infantes recebido as suas salvas, quando de entre as arvores da outra banda lhes deram uma salva de mais de dois mil mosquetes e arcabuzes, e todos a um tempo tão conformes, que todos se ouviram juntos, e nenhum foi segundo. Assim o tinha Bernardim Machado preparado, e de entre

as nuvens de polvora que toldaram o sol, o ar e o rio, sahiram doze barcos, imitando outras tantas galeras, que divididas em duas partes, fingiram uma batalha de maltezes (hoje diz-se assim, que então eram de Rhodes) e turcos.

«Estes com turbantes, e aquelles com habitos de que naquelle dia Bernardim Machado era gran-mestre, dando a mais de oitenta a mesma cruz que trazia. Venceu S. João, parou a batalha, aclarou-se o ar, viram-se as bem fingidas galeras, remos e forçados, e eram estes voluntarios musicos, que para aquelle transito tinham estudado muitos e variados tons, que cantaram divididos em coros pelos penhascos do rio, emquanto os infantes e toda a côrte passaram para a outra banda de entre Homem e Cávado.» «...Estava o desembarcadouro entre arvores e penhas, e de entre ellas sahiram em figuras de sereias as mulheres de melhores caras que entre aquellas lavradouras se encontraram, com instrumentos de que usam, cantando coplas.»

As rubricas escriptas por Gil Vicente no começo de cada um dos seus autos revela, diz Theophilo Braga, que cada um dos seus autos foram representados em sitios differentes, o que prova que não existia um logar proprio entre nós para essas exhibições. No auto de *El-rei Seleuco* deprehende-se pelo prólogo que a representação se effectuava num *pateo* ou *corro*. Ahi se exhibiam as *mogigangas* e *títeres*. Segundo Rojas, a *mogiganga* era uma companhia formada de duas mulheres

e cinco ou seis homens, com um repertorio de seis peças, tendo quatro cavalgaduras, duas para levarem os caixões do vestuario e as outras duas para irem montados revezando-se.

O mais antigo dos *pateos* das comedias era o das *Fangas da Farinha,* onde actualmente existe a Boa Hora. Em 1588 affirmam uns que já não funccionava e outros auctores asseveram que chegou até 1633. Desde 1588 até 1792 gosou o Hospital de Todos os Santos do privilegio de não deixar representar comedias sem sua licença prévia e com direito de receber parte dos proventos que das representações resultassem. Houve depois o *pateo* da Bitesga, que data de 1591, e o *pateo* das Arcas, a que os visinhos largaram fogo cêrca de 1698.

Deitemos agora os olhos pelo que nos ensinam as encyclopedias relativamente aos theatros no estrangeiro durante o período denominado classico.

A enscenação e o material scenico se tinham progredido era lenta e tardiamente. Na maior parte dos espectaculos as «vistas» eram substituidas por algumas tapeçarias estendidas, e a illuminação feita por candeias fixadas em placas de metal branco, ou então, com o auxilio de ripas dispostas em cruz e tendo quatro candeias. As peças classicas, em que se tornava necessario respeitar a unidade do logar, representavam-se numa «sala» ou num «palacio» á vontade. Os melhores scenographos como os melhores machinistas foram, a começo,

os italianos. O uso, que durou desde approximadamente 1650 até 1750, de collocar na scena um certo numero de espectadores, foi um obstaculo que muito retardou o desenvolvimento da enscenação do theatro francês, até que um dia, em 1759, o duque de Lauraguais libertou os artistas daquelle direito importuno. De então para cá, uma grade separou a scena da platéa, onde os espectadores se conservavam de pé. Não havia orchestra. Em geral os musicos occupavam um camarote. Os trajes não eram mais rigorosamente observados que as «vistas».

Antes de 1707 foi reconstruido o *pateo das comedias,* na rua das Arcas, perto do Rocio. Tinha a fórma de meia laranja com o tablado ao norte, com uma porta. Rasgava-se a entrada principal no becco das Comedias, a que se seguia, parece, um corredor que dava ingresso para as dezoito *frissuras* ou frisas. Em redor do *pateo* ou theatro corria um parapeito sobre o qual se apoiavam vinte varões de ferro. Por cima ou ao lado corria um sobrado onde estavam os assentos ou platéa (?) havendo numa das extremidades quatro camarotes para homens e noutra tres para senhoras. Do que se deprehende da descripção, um tanto confusa, dessa casa de espectaculos possuia ella duas ordens de camarotes, além das frisas, e mais duas portas, fóra as que já mencionamos. Ácerca da scena não nos elucida o documento donde extrahimos este relato. O seu comprimento era de vinte

e quatro varas e meia (cêrca de vinte e sete metros) e a largura de quinze varas e meia (dezasete metros e meio).

Este theatro era concorridissimo como o prova a sua receita de 25 de agosto de 1711 até 9 de fevereiro de 1712, na importancia de 4:284$090 reis, somma enorme para aquelle tempo. Representavam-se ahi *mogigangas, entremêses, comedias de cordel*. Em 1737 foi arrendado por seiscentos mil reis annuaes. Em 1742 existiam os theatros da Rua dos Condes, da Trindade, do Bairro Alto, os que já citamos da Mouraria e do Salitre, além dos da Ribeira ou do Tejo, Queluz, Salvaterra, Ajuda, da Graça e S. Carlos, onde em geral se cantava opera. Construiram-se posteriormente os das Variedades e D. Fernando, hoje desapparecidos.

Foi nos theatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes, que teem uma historia curiosissima, que se concentrou toda a actividade artistica durante um período relativamente largo. Nesses theatros representaram os melhores actores do tempo as producções dos escriptores mais em voga. Frequentava-os a sociedade mais requintada de Lisboa. Eram, até certo ponto, luxuosos, pintados e ornamentados pelos artistas mais notaveis. Foi nesses theatros que se fizeram admirar a Todi, a endiabrada Zamparini, a quem o marquez de Pombal se viu obrigado a mandar sahir de Lisboa, a Felicaldi, a Trebli, a Cecilia Rosa, a Talassi e tantas outras. Decorridos annos o thea-

tro de S. Carlos levou-lhes a palma e deixou-os ficar na penumbra. Seria imperdoavel esquecimedto não citar o primeiro dos theatros particulares do país, o das Larangeiras, inaugurado em 1843, com a opera de Auber, *Duque de Olonna* e pertencente ao conde de Farrobo, que tão importante influencia teve na arte e litteratura dramatica nacional.

No Porto, informa-nos a *Encyclopedia portuguêsa,* existiam até 1794 apenas os theatros do Corpo da Guarda, onde se cantava opera, e uma barraca onde representava um actor bastante popular, Manoel Pereira, o *Esteireiro,* natural de Penafiel. As duas casas de espectaculos eram acanhadas e pouco limpas. A 13 de maio de 1798 inaugurou-se o theatro de S. João. Uma parte dos theatros do Porto teem desapparecido destruidos por incendios. Arderam: o Trindade em 1875; o Baquet em 1888, com a morte de cem pessoas; o das Variedades, e o de S. João em 1908. Já antes a municipalidade mandara demolir os de Camões, Santa Catharina e Infante D. Affonso. Houve no Porto varios theatrinhos particulares, como os do Camarão, da baroneza de Nevogilde, o do palacete da Boavista, etc. Hoje parece que não existe nenhum.

O theatro moderno constitue hoje uma obra complicadissima de architectura. O theatro propriamente dito comprehende todo o espaço que medeia entre o panno de bocca e a parede do

fundo. Na sua largura, o theatro comprehende, ao centro, a *scena,* quer dizer, toda a parte que serve para a acção dramatica e que fica á vista do publico quando o panno sobe, e aos lados os *bastidores,* que é um espaço mais ou menos largo, invisivel para o publico e reservado á circulação do pessoal, ás manobras das mutações, etc. Na sua altura o theatro comprehende tres partes: o *subterraneo,* por onde se faz todo o trabalho dos alçapões, a *scena* propriamente dita, e o *urdimento,* a parte superior, onde se manobra para içar e arrear pannos e outros labores.

Nos theatros portuguêses os palcos são fixos, mas nos do estrangeiro, modernos, são moveis, circulares, girando sobre um eixo, o que permitte a preparação simultanea de varios quadros quando as peças a representar são de grande movimento.

A illuminação da scena é uma parte extremamente importante da arte decorativa. Faz-se por diversas fórmas: primeiro pela rampa, e depois pelas gambiarras e pelos tangões. A *rampa* ou *ribalta* é a linha de fogo que separa a scena da orchestra. Illumina toda a frente da scena de um modo perfeitamente egual, e distribue de tal maneira a luz que o menor jogo physionomico dos actores não póde passar despercebido. As *gambiarras* são apparelhos suspensos que atravessam toda a scena, munidos de bicos de gaz ou de lampadas electricas, cuja força illuminante se gradúa conforme é preciso. Os *tangões* são apparelhos ver-

ticaes, munidos de bicos de gaz ou de lampadas electricas, collocados nos bastidores, que auxiliam a illuminação da scena, e cuja força illuminante é tambem graduada conforme as necessidades. A estes tres systemas de illuminação junta-se ainda o dos projectores electricos, que nas peças phantasticas produzem effeitos surprehendentes.

O que a mechanica theatral hoje consegue em illusões e mutações é simplesmente extraordinario. Quem assiste ao desenrolar de quaesquer das peças e mimicas que são costume subir á scena nas festas de Natal nos theatros de Londres fica assombrado com o que vê. A «Grande Opera» e o «Châtelet» de Paris, o «Drury Lane» em Londres e algumas outras casas de espectaculos de Berlim e Vienna de Austria teem levado ao maior grau de perfeição as illusões e mutações. Encheria volumes e volumes narrar as tramoias e artimanhas que os machinistas inventam para dar maior realce a peças, que muitas vezes se salvam apenas pela sua phantastica enscenação.

O scenario, ou conjunto das vistas, bastidores e demais elementos, que servem para completar a illusão do espectador, constitue actualmente uma arte aperfeiçoadissima—a scenographia. Em tempos passados todas essas cidades, bosques, palacios eram pintados em lona, seguras em grades de madeira; hoje são, em geral, em papel e podem accommodar-se tão facilmente que se dobram e mettem em malas de viagem.

Os adereços, isto é, as joias falsas, as corôas, as couraças, os capacetes, os infinitos adornos que embellezam os artistas e a comparsaria, bem como o *guarda-roupa* e o armamento, quer dizer, espingardas sem fechos, espadas embotadas, pistolas que ninguem conseguiria desfechar, teem a sua arrumação e depositos especiaes, e são conservados e guardados por empregados responsaveis pela sua existencia, bom uso e disposição methodica.

O pessoal do theatro, além dos actores e das actrizes, das massas coraes e da comparsaria nos theatros de opereta ou de opera, compõe-se de contra-regra, de scenographos, de machinistas, de carpinteiros, de alfaiates, de costureiras, etc., com os respectivos chefes. A «Opera de Paris» emprega uns sessenta ou oitenta machinistas e o «Châtelet» outros tantos. Entre nós esse numero é incomparavelmente menor, mas nem por isso alguns dos nossos theatros deixam de exhibir, por vezes, excellentes trabalhos de machinismos. Em França, o conjunto do pessoal machinista tem o nome de *équipe,* e esta *équipe* divide-se geralmente em tres brigadas, tendo cada uma o seu campo de acção e a sua especialidade: a brigada da scena, a brigada do urdimento e a brigada do subterraneo, cada uma commandada por um cabo, com um ajudante. O serviço está organisado com uma precisão absoluta e cada homem tem a sua tarefa especial num logar que lhe é marcado antecipadamente.

Em Portugal, após o incendio do theatro Baquet no Porto, foi ordenado que aos pannos de bocca se antepuzesse um de ferro destinado a proteger os espectadores contra os perigos de um incendio que se declare no palco e tomadas outras medidas de segurança. Quasi todas ellas caíram em desuso. Só voltarão a ser postas em pratica quando occorrer nova catástrophe, o que muito desejaremos não succeda.

INDICE

Pags.

I — **Composição do drama** — Litteratura dramatica — Relação entre a arte dramatica e a arte de representar — Leis e doutrinas do drama — Assumpto, idéa e acção — Unidade da acção — Complemento da acção — Systema de delineamento baseado na lei do complemento — Prólogos e epilogos fóra da acção — Partes da acção — Introducção ou exposição — Inicio do movimento — Desenvolvimento — Gradação . 7

II — **Desenlace e caracteres** — Desenlace — Regressão — Fecho ou catástrophe — Probabilidade da acção — Desenho dos caracteres — Progresso do drama no desenho dos caracteres — Requisitos do caracter — Individualização — Consistencia — Effectividade — Maneiras — Significação relativa — Especies de dramas — Tragedia e comedia — Arte de representar — A sua significação — Gesto — Dicção — Trajes 21

III — **Theatro indú** — O drama indú — Origem — Chronologia — Primeiro período (classico) — Segundo período (declinação) — Terceiro

Pags.

período (decadencia) — Numero de peças — Litteratura crítica — Exclusivismo do drama indú — Especies de dramas — As «unidades» — Propriedades — Delineamento — Scenas e situações — Personagens — Dicção — Scenario e trajes — Actores — Recapitulação — Poesia do drama indú . . 35

IV — **O drama na China** — Antiguidade — Período classico — Pi-Pa-Ki — Declinação e decadencia — Tendencias theoricas — Drama religioso — Drama historico — Drama domestico — Intuitos das personagens — Delineamento e desenvolvimento da urdidura — A principal personagem que canta — Declamação poetica — Meritos do drama chinês — Scenario e trajes — Actores . . 57

V — **A dramaturgia no Japão, Egypto e nalguns povos da America** — O drama japonês — Chiushingura — Ausencia do drama no resto da Asia — Vestigios isolados do drama nos povos do Novo Mundo — Elementos dramaticos na vida religiosa e popular do Egypto 71

VI — **A tragedia grega** — Origem religiosa — Como nasceu — Tragedia lyrica — Invenção do drama tragico — Origem da comedia — O drama satyrico — Tragi-comedia — Períodos da tragedia grega — Eschylo — Sophocles — Euripedes — Os grandes mestres da tragedia e os seus contemporaneos — Ultimo período — Os successores dos grandes mestres em Athenas — Os alexandrinos — A tragedia dos grandes mestres — Assumptos — Delineamento — A trilogia de Eschylo — A tetralogia — Acções complicadas

Pags.

— Caracteres — Estylo — Melhoramentos nos trajes 79

VII — **A comedia na Grecia** — Phases da comedia grega — Comedia siciliana — Attica — Antiga — Aristophanes — O fim da velha comedia — Média — Nova — Philemon e Menandro — Decadencia da comedia — Resultados da origem religiosa do drama attico — «Guarda-roupa» e scenario — Actores — Resumo — Theorias do drama — Theatro moderno grego. 101

VIII — **Os espectaculos theatraes em Roma** — Origem da fórma nativa do drama romano — *Saturae* — *Histriões* — Mimos ou mimicos — *Atellanae* — Origem do drama regular em Roma — Historia da tragedia romana — Ennio e os seus successores — Seneca — Caracteristicas da tragedia romana — *Togatae* — O theatro romano — Actores — Roscio e Esopo — Fim do drama romano — Pantomimas — Mimica — Decadencia — O drama e a igreja christan — Sobrevivencia dos mimicos 117

IX — **Os «mysterios», «milagres» e «moralidades» da Idade Média** — Drama litterario, ecclesiastico e monastico — Joculatores, pelotiqueiros e menestreis — A liturgia, principal origem do drama religioso medieval — O «mysterio» collectivo — Distincção entre «mysterios», «milagres» e «moralidades» — O clero e o drama religioso — Progressos do drama medievo na Europa — O drama religioso em Inglaterra — Os «milagres» de Cornwall — As peças de Towneley, Chester e Coventry — Modo

Pags.

como eram representadas — Caracter destas peças — O «Diabo» e o «Vicio» — Grupos de «moralidades» inglêsas — Transição da «moralidade» para o drama regular — *Entremêses* de Heywood — A Renascença e o drama nacional 139

X — **A Renascença theatral na Italia** — O drama italiano moderno — Peças latinas dos seculos XIV e XV — A tragedia italiana no seculo XVI — Maffei — Alfieri — Escriptores de tragedias depois de Alfieri — A comedia italiana — A sua fórma popular — A comedia regular italiana antiga — Outros comediógraphos do seculo XVI — O drama pastoril — A comedia nos seculos XVII e XVIII — Goldoni — Gozzi — Comediógraphos posteriores a Goldoni . . 161

XI — **Lope de Vega e os dramaturgos hespanhoes** — Os primeiros esforços — Lope de Rueda e os seus companheiros — Dramas classicos — Cervantes — Lope de Vega — As fórmas nacionaes do drama hespanhol — Comedias de capa e espada — Comedias heroicas — Comedias religiosas — Comedias de Santos — Autos sacramentaes — «Entremêses» — A escola de Lope de Vega — Calderon — Contemporaneos de Calderon — Moreto e a comedia de «figuron» — Decadencia do drama nacional hespanhol — A escola francêsa do seculo XVIII — Obras modernas — O futuro theatro normal 181

XII — **O tablado em França** — O drama regular francês — Jodelle — A tragedia francêsa no seculo XVI — A tragedia e a

Pags.

comedia francêsas no seculo XVII antes de Corneille — Corneille — As comedias de Corneille — Racine — Continuadores de Corneille e Racine — Caracteristicas da tragedia classica francêsa — Voltaire — O theatro tragico — Comedia — Molière — Comedia sentimental e drama domestico — A comedia na Revolução e no primeiro Imperio — Vaudeville — O theatro — Transição para a escola romantica — A escola romantica — Dramaturgos francêses recentes — Honorarios de auctores e de actores. 205

XIII — **Shakespeare e os seus predecessores** — Inícios do drama regular inglês «Chronicles histories» — Primeiras comedias inglêsas — Condições dos primeiros dramas isabelianos — Os predecessores de Shakespeare — Escriptores dramaticos e actores — Historia do theatro isabeliano — Lyly — Kyd — Marlowe — Peele — Caracteristicas communs dos isabelianos — Progresso da tragedia e comedia antes de Shakespeare — Shakespeare — Shakespeare e a tragedia historica inglêsa — A tragedia — A comedia — O seu modo de ser e influencia — Os seus caracteres 243

XIV — **A transição do theatro inglês** — Fórmas do ultimo drama isabeliano — O drama pastoril — A *mask* — O ultimo drama isabeliano — O palco nos derradeiros annos da rainha Isabel — O theatro irlandês — O drama na época dos Stuarts 265

XV — **O moderno theatro inglês** — A tragedia — A comedia sentimental — O drama e o palco no periodo anterior a Garrick —

Pags.

Garrick — Declinação da tragedia — Opera inglêsa — Comedia burlesca — «The Licensing Act» — A comedia nos fins do seculo XVIII — O drama inglês no seculo XIX — O palco inglês moderno e o seu objectivo 287

XVI — **A dramaturgia alleman, escandinava e russa** — Os principios do theatro allemão — Hans Sach — Os comediantes inglêses — Separação do palco da litteratura — O drama litterario do seculo XVII — O theatro antes da sua reforma — F. G. Neuber, Gottsched e a escola de Leipsig — Esforços do theatro e da litteratura — Goethe — Schiller — Ultimos dramaturgos — O actual theatro allemão — O theatro hollandês — O theatro escandinavo — O theatro russo 319

XVII — **De Gil Vicente a Almeida Garrett** — Fórmas dramaticas antigas — Os autos de Gil Vicente e a sua escola — A escola classica — Sá de Miranda — Antonio Ferreira e a pleiade portuguêsa — A regressão — A tragicomedia dos jesuitas — Influencia do theatro classico, do italiano, francês e hespanhol — As «mogigangas» — Antonio José da Silva, o *Judeu* — «Farças de cordel» — Manoel de Figueiredo e os seus companheiros — A Opera — Os «Elogios» — A Velha e Nova Arcadia — O Romantismo — A obra de Garrett — O theatro normal — O theatro moderno — Artistas . 353

XVIII — **A arte dramatica no Brazil** — As dansas populares — Os jesuitas e o theatro brazileiro — Dramaturgos, traductores e artis-

Pags.

tas brazileiros — O culto do theatro no Brazil — O instincto e o sentimento da arte dramatica — O seu desenvolvimento — A influencia de João Caetano sobre os seus compatriotas — O futuro do theatro brazileiro 381

XIX — **Como estudam os actores** — O momento nervoso — A mechanica do pensamento — Psychologia da personagem — Mobilidade physionomica — Diversas entonações da mesma phrase — Grupos de actores — Anecdotas — Caracterisação — O estudo do natural — Manias e superstições — A reproducção da embriaguez 417

XX — **A verdade no theatro** — Opiniões de diversos actores e críticos — Anecdotas — Influencia do temperamento — Os artistas que sentem e os que fingem sentir — O que é a verdade do theatro — Como se deve fazer sentir 441

XXI — **A «claque»** — O chefe da «claque» — Antiguidade da instituição — As suas relações com as emprêsas e a sua influencia no publico — A sua organisação em França — A «claque» em acção — Uma estreia — Especialidades dos individuos da *claque* . 451

XXII — **O palco e os seus mechanismos** — A construcção do theatro grego — A do theatro romano — A do theatro medieval — Tablados, bafordos, festas, «pateos» ou «corros», «mogigangas» — Privilegios do Hospital de Todos os Santos — O palco durante o periodo classico — Um theatro português do seculo XVIII — Os theatros antigos de Lisboa e Porto — Composição

Pags.

do palco — Diversidade dos palcos — Technologia — Illuminação, illusões e mutações — Scenario — Adereços, «guarda-roupa» e armamento — O pessoal . . . 465

PN
2108
N67

Noronha, Eduardo de
Evolução do theatro

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY